
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00313418 6



ENTRE DEUX SPECTACLES

ESQUISSES THÉATRALES

JUSTIN BELLANGER

ENTRE DEUX SPECTACLES

ESQUISSES THÉATRALES

(Art, Types et Anecdotes de Théâtre)



PARIS
E. DENTU, LIBRAIRE-ÉDITEUR
PALAIS-ROYAL, GALERIE D'ORLÉANS

1879


LIBRARY
JUL 30 1969
UNIVERSITY OF TORONTO

DÉDIÉ

A

MONSIEUR RÉGNIER

SOCIÉTAIRE RETRAITÉ DE LA COMÉDIE FRANÇAISE

PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE

Cher Monsieur,

Votre nom, placé en tête de mes « Notes et Paradoxes », *leur a porté bonheur, et je puis, sans fausse modestie, attribuer à l'influence de ce haut patronage la meilleure part du succès si flatteur que cette étude a obtenu il y a cinq ans.*

Je serais un ingrat, si je négligeais aujourd'hui de vous offrir ce petit témoignage de ma très-vive et très-affectueuse reconnaissance.

JUSTIN BELLANGER.

PRÉFACE

Celle que vous voudrez, cher lecteur. Composez-la vous-même, je vous en prie. Votre goût sera le mien.

A moins que vous ne vous sentiez pas plus de génie que moi pour élaborer cette sorte de document.

Auquel cas vous pourrez ouvrir, à la première page, un volume quelconque de votre bibliothèque : roman, philosophie, poésie, médecine, il n'importe, pourvu que ce soit *Préface*.

Toutes se ressemblent.

J'aurais bien du malheur si la première venue ne s'adaptait pas comme un gant à mon livre.

L'AUTEUR.

LIVRE I

QUESTIONS D'ART ET QUESTIONS DE MÉTIER

Ce qu'il dit est vrai; il ne ment pas d'une lettre.

(ARISTOPHANE. *Les Diplomates.*)

LIVRE I

—

QUESTIONS D'ART ET QUESTIONS DE MÉTIER

Qu'est-ce que le Comédien ?

Il y a des hommes qui deviennent tour à tour ouvriers, militaires, médecins, avocats, négociants, artistes, généraux d'armée, philosophes, empereurs et chiffonniers.

Ils sont également capables de candeur et de ruse, de mollesse et d'ardeur, de timidité et d'audace, de modestie et d'orgueil, d'énergie et de faiblesse, de fourberie et de loyauté.

Ils savent à commandement rire et pleurer, aimer et haïr, maudire et pardonner, menacer et craindre, rougir et pâlir, mourir et renaître.

Enfin, ils se montrent à volonté plaisants ou

sévères, fous ou sages, nobles ou grossiers, Grecs ou Chinois, musulmans ou chrétiens, tyrans ou esclaves, bourreaux ou victimes, laids ou gracieux, jeunes gens ou vieillards, bien portants ou malades, et même vivants ou morts.

Ces gens-là se font un jeu d'outrager publiquement les personnes qui leur sont le plus chères, et prodiguent des louanges ou des caresses à ceux qu'ils jalousent ou qu'ils détestent; ils ne reculent pas devant l'exécution des plus noirs desseins, et font un usage journalier du poison et du poignard pour assouvir des passions qui leur sont étrangères; ils passent leur vie à exprimer des pensées que leur esprit n'a point conçues, et des sentiments auxquels leur cœur n'a pris aucune part; ils mentent avec leurs yeux, ils mentent avec leurs lèvres, ils mentent avec tout leur corps, et, quand à force de mentir ils arrivent enfin à bien mentir, nous disons d'eux : « Ce sont de bons **Acteurs.** »

Comment se recrutent les Comédiens (1). Noblesse héréditaire. — Homines novi.

En général, les comédiens se recrutent de deux façons, et, suivant leur origine, on peut les diviser en deux grandes classes, savoir :

D'une part, ceux qui appartiennent à des fa-

(1) J'avais quelquefois entendu vanter les talents de l'acteur ***.

Pendant la saison que je passai aux bains de ***, il vint nous donner des représentations. Je fus des plus assidus au théâtre tout le temps qu'il joua et je ne me lassai pas de l'y applaudir.

Une circonstance, la plus frivole du monde, me mit en rapport avec ce comédien, et il me plut dès l'instant par le charme de ses manières et par l'agrément de son esprit.

En dépit d'un sot préjugé, je n'éprouvai aucune répugnance à donner quelque suite à cette liaison, et les fréquents entretiens que nous eûmes ensemble roulèrent le plus souvent sur le théâtre.

Ils me fournirent sur plusieurs points, jusqu'alors obscurs pour moi, des éclaircissements dont la nouveauté me piqua.

J'espère être agréable au lecteur en lui faisant part à mon tour de ces confidences.

J'essaierai de révéler, du moins en partie, les secrets d'un art que le public connaît seulement par ses résultats, et dont il goûte les séductions sans en apercevoir le mécanisme.

J'entr'ouvrirai, si je puis, un coin du voile qui dérobe la coulisse aux yeux profanes. *(Note de l'auteur).*

milles de théâtre où l'on joue la comédie de père en fils et par tradition depuis un temps immémorial (il ne manque à ceux-là que quelques morceaux de parchemin pour réunir les éléments d'une véritable noblesse héréditaire);

D'autre part, ceux qui choisissent cette carrière par goût et qui sont les premiers de leur race.

Pour les uns on conçoit que la route soit moins difficile que pour les autres, et l'on observe que la plupart des fils et filles de comédiens, nourris dans les coulisses, apprennent d'eux-mêmes et sans efforts ce qui embarrasse pendant de longues années les jeunes gens élevés en dehors du théâtre. Peut-être en va-t-il de quelques arts comme des langues vivantes dont la connaissance s'acquiert si aisément par la pratique et dans l'enfance, mais avec tant de peine lorsqu'il faut les étudier plus tard dans les livres.

Quant aux jeunes comédiens qui n'appartiennent pas à des familles d'artistes, ils sortent les

uns de la classe moyenne, et les autres de la classe ouvrière.

Les premiers ont reçu cette demi-instruction, la plaie de notre époque. Ils en savent juste assez pour se dégoûter d'un travail manuel, et ils demandent à un art, qu'ils croient facile, des satisfactions d'amour-propre que leur impuissance ne saurait leur fournir ailleurs.

Les seconds ont fréquenté dès le plus bas âge les théâtres populaires. Ils ont pris là cette passion plus ou moins durable qui fera d'eux des parasites faute d'éléments. Qu'on ne s'y trompe pas pourtant. Ce n'est point la paresse qui pousse la plupart de ceux-là à se faire acteurs. Le plus souvent leur vocation paraît fort sincère, et ce ne sont pas du tout les plus mauvais sujets qui conçoivent ces ambitions malheureuses. Le petit nombre de vauriens qui prennent le théâtre y renoncent dès qu'ils voient ce que c'est, et le travail les rebute.

Les jeunes gens qui suivent les cours du Conservatoire appartiennent généralement à des

familles de la classe moyenne, et ceux qui commencent directement sur les petits théâtres de la banlieue plus spécialement à des familles de la classe ouvrière. On peut considérer les premiers comme les Saint-Cyriens, et les seconds comme les engagés volontaires de l'armée théâtrale. Quant aux enfants de troupe, ils obéissent nécessairement aux destinées de leurs père et mère, et suivant que ceux-ci jouent dans la province ou bien à Paris, suivant qu'ils sont grands dignitaires de leur profession ou simples bohémiens, ces petits comédiens se trouvent portés dans l'un ou dans l'autre sens, et ils deviennent les écoliers d'un professeur ou ceux de la nature..

Car il n'y a pas de milieu, et, du moment que l'on n'entre pas au Conservatoire, il faut que l'on se forme tout seul. C'est ce que l'on essaiera de démontrer dans le chapitre suivant.

Comédiens de Province et Comédiens de Paris.

Que voulez-vous que fasse en faveur d'un commençant l'acteur de province qui étudie lui-même son rôle dans la pièce nouvelle? Ne savez-vous pas que le peu de temps qu'on lui accorde pour ce travail est un secours dérisoire en raison des difficultés de la tâche? Ne doit-il pas tout ensemble découvrir les intentions de l'auteur, apprendre les paroles et répéter l'action pour s'y mettre à l'aise? L'artiste qui crée le rôle à Paris sur un grand théâtre assiste d'abord à la lecture de l'ouvrage. Avant même qu'il tienne dans ses mains la copie du rôle, il possède déjà une idée nette du personnage. Pas d'hésitation, pas d'ambiguité, pas de défiance pour lui. Il s'avance à pas certains, et sait parfaitement ce qu'a prétendu exprimer l'auteur. S'il se fourvoie, l'auteur est là pour l'avertir de sa faute. L'auteur lui sert de lumière et de

guide. L'auteur le redresse; l'auteur le manie et le transforme; parfois il le fabrique tout à fait et c'est lui, non le comédien, qui peut se vanter d'avoir joué le rôle. Puis, le comédien de Paris a pour auxiliaire le temps, ce grand professeur, qui, à défaut d'autres qualités, lui donnera du moins l'assurance et l'aisance. La mémoire ne l'inquiète en aucune façon. Il ignore le travail matériel d'apprendre un texte par cœur, et, sans trouble, devient doucement le maître de son rôle à force de se pénétrer des intentions de son personnage, avantage dont on ne saurait méconnaître l'importance.

Au contraire, le comédien de province apprend fiévreusement et à la hâte le texte d'un rôle qu'il doit préparer soit en huit jours, soit en quinze jours, suivant la nécessité. Dans sa précipitation, dans son ardeur pour bien faire, il tombe infailliblement dans quelques méprises contre lesquelles la plus claire intelligence ne peut le tenir en garde. Il aperçoit son erreur, revient sur son travail, se livre à des retouches,

toujours pénibles, rarement heureuses; bref il a perdu une part d'un délai si limité.

En outre, si sérieusement que l'administration dirige les répétitions, elles ne sauraient être pour l'acteur autre chose que des efforts de mémoire et le souffleur en fait les principaux frais. A peine aux deux ou trois dernières le comédien se trouve-t-il en mesure de hasarder quelque tentative pour entrer dans la situation. Je ne parle pas du résultat final, que chacun a pu apprécier. Je dis simplement que, placés dans ces conditions, non-seulement il est impossible aux commençants de recevoir pendant les répétitions d'utiles conseils, mais même que l'exemple des comédiens expérimentés qui les entourent, quel que puisse être d'ailleurs le mérite de ces comédiens, n'est pas de nature à les éclairer.

Éducation du Comédien par le public; ses séductions, ses dangers. — Diversité entre les publics. — Influences contradictoires du public sur le talent du Comédien.

Ainsi donc le jeune comédien qui fait son apprentissage sur les théâtres de la province ne peut guère attendre aucune sorte d'enseignement de la part des personnes expérimentées qui l'entourent. Mais, dira-t-on, à défaut d'exemple ou de direction venant de cette source, n'a-t-il point pour guide naturel l'appréciation du public lui-même?

Certes mon intention n'est pas de nier un fait, et j'aurais mauvaise grâce à soutenir que le vrai but de l'acteur n'est pas de charmer le public. Encore faut-il s'entendre quand on parle ainsi.

En effet, on peut plaire beaucoup au public

sans posséder un talent réel, et seulement par des artifices étrangers à l'imitation de la nature. On peut soulever les applaudissements d'une salle entière en exagérant d'une façon absurde soit la valeur d'une plaisanterie, soit l'effet d'une impression douloureuse, et dans l'un comme dans l'autre de ces deux cas obtenir un succès d'autant moins légitime qu'il révoltera davantage les gens de goût. Ce n'est pas ici le lieu d'expliquer ces anomalies, il suffit de les constater, et le dernier des comédiens se rend compte journellement d'une vérité si frappante, pourvu qu'il ait acquis la moindre expérience du théâtre. Dans les premières années c'est un point difficile pour le jeune apprenti de distinguer les bravos qu'il mérite de ceux qu'il ne mérite pas, et, parce qu'il a produit beaucoup d'effet, il demeure convaincu qu'il a bien joué. Loin de l'éclairer sur ses imperfections, les encouragements publics deviennent pour lui, dans ce cas, une source d'aveuglements et d'erreurs, et s'il n'est soutenu d'ailleurs par une

force d'esprit peu commune, il risque de glisser sur une pente où rien ne l'arrêtera.

Puis il y a public et public. Et par là je n'entends pas dire qu'il existe une différence entre la manière de juger des gens de Marseille et celle des gens de Rouen. Par tous pays acteurs et ouvrages plaisent ou déplaisent à peu de chose près pour les mêmes qualités et pour les mêmes défauts. On observe pourtant deux sortes de publics parfaitement distincts, mais ce n'est pas par les degrés de latitude ou de longitude qu'ils diffèrent l'un de l'autre, c'est par le degré de culture intellectuelle.

Tout ce qui plaît aux personnes instruites reste peu accessible à l'ouvrier. Les premiers demandent au théâtre des idées et des sentiments; les seconds, des sensations et des images. Les uns ne goûtent que la comédie, et les autres ne s'intéressent vivement qu'aux mélodrames.

Aussi les directeurs de province savent-ils composer leurs spectacles en conséquence de

cette nécessité, et c'est pour eux une obligation générale de donner le dimanche et le lundi *Lazare le pâtre* ou *La Tour de Nesles,* et de jouer en semaine le répertoire littéraire. Comme ces deux sortes de publics diffèrent par les goûts, ils diffèrent aussi par les exigences, et le comédien qui a excité le dimanche les bravos les plus chaleureux en poignardant le traître, n'est pas toujours assuré de plaire dans la comédie nouvelle. Les spectateurs de la veille l'ont rappelé pour avoir crié à tue-tête, mais le même procédé trouve ceux du lendemain tout à fait insensibles. Cette agitation qu'il donnait pour de la chaleur, cette fièvre qu'il confondait avec l'émotion, sont jugées aujourd'hui une affectation ridicule, et c'est aux mêmes artifices qu'il doit tour à tour la faveur de triompher devant les uns et le désagrément de subir un échec devant les autres.

Ainsi donc le jeune comédien qui prétendra tirer un enseignement des appréciations manifestées par le public, se trouvera tout d'abord

placé entre deux jugements contradictoires, et suivant qu'il obéira à l'une ou à l'autre de ces deux influences, il prendra le bon ou le mauvais chemin. Quel mobile déterminera son choix? Son goût personnel et nul autre. Mais ce goût, en admettant même qu'il soit infaillible, comment soutiendra-t-il les assauts de l'amour-propre révolté? Quelle énergie de caractère le comédien novice ne devra-t-il pas déployer pour préférer aux applaudissements si faciles et si bruyants du dimanche, les succès plus honorables, mais moins sonores, de la semaine.

Et puisque ni le travail précipité des répétitions, ni les jugements passionnés du public ne sauraient offrir de règles certaines pour la direction des études théâtrales, n'avons-nous pas le droit de conclure que, dans l'état actuel de notre théâtre, l'éducation du comédien ne saurait se passer des leçons d'un maître?

Le Conservatoire en 1855.
Samson. — Provost. — Beauvallet.

Trois professeurs également éminents, bien qu'à des titres divers, se partageaient au Conservatoire en l'année 1855 la tâche difficile de former les jeunes comédiens. C'étaient Samson, Provost et Beauvallet.

J'essaierai d'esquisser ici les principaux traits qui caractérisèrent chacun de ces trois hommes.

SAMSON.

Le premier a été considéré avec raison non pas seulement comme le plus fin des comédiens, mais aussi comme l'un des esprits délicats de son temps. Sa méthode pédagogique consista principalement à creuser avec les élèves dans la pensée et dans le sentiment de l'auteur, à pénétrer avec eux jusque dans les détails les plus

minutieux du rôle, pour les amener laborieusement et par des degrés à l'intelligence de l'ensemble. Rien de plus subtil, mais à la fois rien de plus sensé ni de plus clair que ces analyses du cœur et des mouvements qui l'agitent, dépit, jalousie, colère ou tendresse, telles que le professeur aimait à les tirer des rôles de femmes. Il excellait surtout à descendre jusque dans les replis les plus mystérieux des cœurs ingénus. L'ignorance qu'il affectait dans *Agnès* paraissait la plus naturelle du monde, et c'était avec la grâce émue d'une vierge que ce barbon dépeignait les premiers effets de l'amour. Pas une des écolières qui écoutaient la leçon n'égalait sa candeur, tant l'imitation différait peu de la nature. Soucieux d'atteindre à la perfection, ce grand artiste ne se lassait jamais de la poursuivre. Même en enseignant il semblait étudier encore, et c'était précisément dans cette simultanéité des efforts du maître et de ceux de l'écolier que consistait l'utilité pratique des leçons de ce professeur. Un jour qu'il faisait répéter à

Mademoiselle *Stella Colas* les imprécations de Camille, il arriva à jouer lui-même cette scène avec une force vraiment tragique. Il échauffa la jeune fille de son ardeur, il la transporta de son enthousiasme, il la grisa de son délire. L'enfant, ensorcelée et hors d'elle-même, put s'élever à ce degré d'exaltation que la timidité de son âge lui eût rendu inaccessible sans cet artifice.

Il va de soi que les écoliers découvrent toujours quelqu'imperfection chez leur professeur. Le reproche que les jeunes gens adressaient à Samson, c'était de ne point leur laisser assez d'initiative. Plusieurs prétendaient que Samson voulait faire d'eux des perroquets en les obligeant à répéter d'une façon trop ponctuelle des inflexions et des intonations précisées par lui-même. Si l'on y prend garde, on verra que, loin d'atrophier chez l'élève la faculté de raisonner ni celle de sentir, la méthode de Samson se proposait au contraire pour but et avait pour effet assuré d'en favoriser l'essor et d'en régler

le développement. Empêcher les jeunes gens de s'engager dans une fausse route, leur indiquer la vraie, ne jamais les laisser s'égarer ni à droite ni à gauche, leur épargner des tâtonnements inutiles, les conduire par la main ou même marcher devant eux pour les guider, puis les accoutumer peu à peu à se passer d'un aide; leur apprendre lentement, mais à coup sûr, à s'avancer seuls sur cette ligne tracée d'avance, et éclairée d'une vive lumière, voilà ce qu'il faisait pour eux. Il leur montrait non pas seulement à penser et à sentir, mais, ce qui valait mieux encore, à ne penser ni sentir qu'avec une justesse absolue. Je ne sais quoi de rigoureux prêtait à ses procédés pédagogiques une fixité, une constance, une solidité vraiment scientifiques. Caractère irascible, nature éminemment personnelle et impérieuse, cet homme, comme tous les artistes originaux, se plaça, pour envisager son art, à un point de vue particulier qu'il prétendit faire prévaloir à l'exclusion de tous les autres. Esprit judicieux et essentiellement

pratique, il savait par expérience, sans doute par souffrance intime, combien la masse des hommes se laisse entraîner à juger faussement des choses de l'art, et avec quelle facilité les jeunes gens rencontrent en entrant dans la carrière théâtrale des occasions de se dépraver le goût et de tomber dans les défauts à la mode. Aussi était-ce avec un soin jaloux qu'il défendait en eux ses chères doctrines. Apôtre infatigable de sa foi, il se plaisait à pénétrer ses jeunes disciples de ce sincère amour du vrai et du beau, qui faisait sa religion comme sa science. Que lui reprochiez-vous d'abâtardir vos facultés personnelles, à lui qui consacra sa vie entière à vous modeler sur son rare génie! Samson déployait, d'ailleurs, tant de grâces dans les manières; il réservait pour les jeunes filles des baisers si paternels, pour les garçons des encouragements si délicats, qu'il plaisait à tous comme homme du monde, et ceux-là mêmes qui se plaignaient avec le plus d'amertume de ses habitudes d'enseignement oubliaient vite leur res-

sentiment dès que l'enchanteur prenait la parole pour les séduire.

PROVOST.

Les procédés de Provost ne ressemblaient nullement à ceux de Samson, et ces deux maîtres paraissaient avoir compris leur art, et surtout l'enseignement de leur art, d'une façon absolument opposée. La nature elle-même établissait un contraste entre ces deux hommes. Autant le second était chétif, autant le premier avait la taille avantageuse et la complexion robuste. Autant les traits de l'un manquaient d'accent et convenaient mal à la scène, autant la physionomie de l'autre brillait par le caractère, par la mobilité et par la puissance. Samson montrait infiniment plus de distinction et d'élégance; il possédait, en définitive, beaucoup plus de ces qualités qui plaisent aux personnes d'un goût cultivé. Provost, nature un peu plus

vulgaire, laissait voir plus d'abandon et de rondeur. Il s'emportait volontiers. Il criait, il gesticulait en diable, mais, à l'occasion, égayait la classe par une plaisanterie et ne dédaignait pas de causer avec une certaine familiarité toujours bien goûtée des élèves. Son habileté se plaisait à exciter parmi eux une émulation utile. Il leur faisait sentir combien le métier de comédien leur réservait pour quelque jour d'humiliations pénibles, s'ils ne réussissaient pas à se créer de bonne heure au théâtre une position brillante, et il lui arriva d'ouvrir sur ce sujet des aperçus que peu d'acteurs aiment à envisager.

Sa méthode pour enseigner s'éloignait en tous points de celle de Samson. Il n'assujettissait pas les élèves à la tyrannie de ses notes. Pourvu que l'on ne manquât ni d'action, ni de chaleur, on était assuré de ne pas lui déplaire. Ennemi déclaré de tout ce qui paraissait systématique, son intelligence s'ouvrait aux exigences de son temps. Il se souciait sur toutes choses de mettre les jeunes gens en état de paraître sur la scène

avec aisance. Sans cesse préoccupé de la physionomie et du geste, non moins que de la parole elle-même, il voulait que les élèves qui sortaient de sa classe ne devinssent pas seulement des diseurs, mais des acteurs. En cela bien différent de ceux qui font de la diction leur étude exclusive et qui se proposent pour unique objet de former des orateurs, Provost, échappant à la tradition parfois étroite de l'école, a formé un groupe de comédiens alertes, remarquables par leur entrain, toujours en scène et toujours vivants, à la tête desquels on me permettra de citer Monsieur Delaunay. Jusque dans la manière dont il phrasait les vers de Corneille, on reconnaissait dans ce professeur une tendance raisonnée à rompre en visière avec le passé. Beaucoup plus novateur et hardi que la plupart des acteurs de son temps, il enseignait dans sa classe non à déclamer, mais à parler, non à chanter, mais à scander le vers. Sa principale étude consistait à changer les vers en prose, et il habituait les élèves à ne penser

qu'au mouvement et au sens. Avec quelle simplicité éloquente il jouait le récit de Curiace au premier acte d'*Horace!* C'était la vérité, telle qu'on la rencontrerait plus aisément, si l'on imitait davantage l'exemple du vieux maître, je veux dire si l'on renonçait à poursuivre l'harmonie aux dépens de la pensée.

BEAUVALLET.

Ce continuel souci de l'harmonie constitua, au contraire, l'un des fondements de la méthode, j'allais dire du talent même de Beauvallet.

Artiste puissant, doué de moyens physiques extraordinaires, d'un esprit lucide et fort net, ce professeur comprit pourtant le théâtre d'une toute autre façon que ses deux collègues, et son enseignement différa beaucoup des leurs.

On a souvent reproché aux comédiens français d'être moins des acteurs que des orateurs.

Et, en effet, à part quelques exceptions d'autant plus éclatantes qu'elles sont plus rares, nous devons reconnaître que l'art dramatique en France se préoccupe plus spécialement de la parole que de la physionomie et du geste. Sans rechercher bien loin la raison d'un fait que l'on ne peut nier, n'est-il pas permis de l'attribuer simplement à la nature même de notre littérature dramatique ? De même que nos tragédies et nos comédies classiques s'adressent exclusivement à la raison et au cœur, jamais ni à l'imagination ni aux sens ; de même les acteurs appelés à représenter ces sortes d'ouvrages ne sauraient s'accoutumer de trop bonne heure à chercher leurs effets dans le raisonnement et dans l'émotion, non dans les mouvements ni dans les images.

On sent par quel analogie l'acteur qui fait profession de jouer *Shakespeare* sera naturellement porté à parler aux regards plutôt qu'à l'intelligence, tandis que le tragédien français, au contraire, suivra une fausse voie s'il ne pré-

fère point les qualités oratoires aux qualités de l'action proprement dite.

Un sentiment profond de ces conditions littéraires servit de base au talent essentiellement spiritualiste de Beauvallet, et ce ne fut pas le moindre mérite de cet acteur célèbre que la sûreté de jugement avec laquelle il s'y conforma.

Par malheur, en accordant à cet homme quelques-unes des qualités qui font les grands comédiens, la nature lui avait refusé plusieurs de ses dons les plus ordinaires, mais les plus utiles.

Moins remarquable encore par ses précieuses qualités que par ses imperfections trop éclatantes, on pouvait considérer Beauvallet comme une intelligence d'élite plutôt que comme un talent accompli. On eût dit que cette forte orgasation n'avait point été achevée et que la nature et l'art l'avaient laissée à l'état d'ébauche. L'une des faces de la statue nous apparut modelée et l'autre sans forme. Diction parfaite, mais gestes sans grâce ; paroles ardentes, mais nulle physionomie ; de l'éloquence, et pas de jeu !

Il y a une école absolument opposée à celle-là, et c'est celle à laquelle nous devons notre Frédéric Lemaître. Cet acteur tira, au contraire, ses principaux effets de la physionomie et du geste. Comme la nature l'avait pourvu de traits expressifs et mobiles, d'un corps souple et beau, d'un geste facile et large, mais en même temps d'un organe défectueux, il fit tourner à son profit le vice même de son organisation, et il compensa l'insuffisance de ses moyens oratoires en donnant un développement excessif à sa puissance mimique. Beauvallet, doué d'une figure vulgaire, de bras trop courts, mais d'une voix retentissante, suivit son instinct et obéit aux exigences de la logique en négligeant, au contraire, la partie mimée de l'art du comédien, pour donner une extension sans mesure à la science même de la parole.

Sur l'enseignement de la déclamation théâtrale.

A l'époque où l'enseignement de la déclamation commença de prendre rang parmi les institutions publiques, le genre en honneur était la tragédie classique.

Or on ne joue plus aujourd'hui la tragédie classique qu'à titre de religieux souvenir ou d'obligation officielle, voilà un fait que nul, je pense, ne contestera.

Est-il sensé de continuer à élever les jeunes gens en vue d'un genre qu'ils ne joueront pas ? Ne conviendrait-il pas plutôt d'entrer résolument dans une voie nouvelle, et de développer par des exercices plus conformes aux exigences de l'art dramatique contemporain ces futurs acteurs destinés à jouer surtout le répertoire contemporain ? Tels sont les points sur lesquels on dispute volontiers.

Je me propose de résumer ici les principaux

arguments dont on se sert communément soit pour défendre, soit pour attaquer la méthode actuellement en usage.

Les uns disent : « L'habitude de la tragédie » vise pour principal but non pas tant de former » des tragédiens que de donner aux personnes » qui prennent le théâtre des habitudes d'ana- » lyse, un organe docile et sonore, une grande » puissance d'articulation, et enfin le goût du » beau par la fréquentation des grands mo- » dèles. »

Les autres répondent : « L'habitude d'ana- » lyser et d'approfondir la pensée de l'auteur » dépend-elle de la forme ou même de la qua- » lité de l'ouvrage que l'on étudie? Et, en » somme, toute pièce de théâtre qui renferme » des situations et des caractères n'est-elle pas » également propre à servir de gymnastique » intellectuelle pour la recherche du naturel? » Quant au développement de l'organe et au mé- » canisme de l'articulation, nous avouons qu'ils » forment une partie considérable de la puis-

» sance du bon comédien, mais soutiendra-t-on
» que l'habitude des rôles tragiques puisse seule
» forger cet instrument utile ? Pense-t-on que
» tel orateur sacré ou profane ait recouru à cet
» artifice pour bien parler? Les tragédiens, que
» nous sachions, ne gardent point le monopole
» d'une élocution correcte. Combien d'avocats,
» combien de prédicateurs, combien de tribuns
» s'expriment avec netteté et vigueur, et n'ont
» jamais songé à déclamer des vers pour s'y
» façonner ! Que cet exercice puisse profiter à
» tout le monde, nous le voulons bien ; mais il
» ne s'impose comme une nécessité qu'à ceux
» dont la prononciation est naturellement vi-
» cieuse. Enfin, pour le goût du beau, nul
» doute que le commerce de nos poètes classi-
» ques n'offre un moyen efficace soit de le dé-
» velopper, soit de le faire naître, mais suppo-
» serons-nous l'élève parvenu à l'âge d'homme
» sans connaître ses auteurs et sans les aimer ?

« En outre, continuent ces détracteurs impi-
» toyables, l'infaillible résultat des études pu-

» rement tragiques sera de dégoûter d'avance
» le jeune comédien de tout ouvrage de théâtre
» qui lui offrira des personnages d'une qualité
» inférieure à celle des héros. Ne vaut-il pas
» mieux lui enseigner tout de suite à considérer
» le rôle comme une matière dont la valeur
» dépend principalement de la mise en œuvre?
» Ivoire ou argile, qu'importe? Ne sera-ce pas
» le talent de l'ouvrier qui donnera du prix à
» l'ouvrage? Comme le statuaire habile trans-
» forme un méchant morceau de bois en un
» objet précieux, de même le bon comédien
» anime de sa personnalité et vivifie de sa pas-
» sion un personnage absolument dénué d'inté-
» rêt dramatique. Pour ne citer qu'un exemple
» de cette vérité, qu'est-ce que la plupart des
» rôles créés de nos jours par notre Frédéric
» Lemaître? Croit-on que ces productions eus-
» sent paru supportables sans le talent extraor-
» dinaire de leur interprète? Dans le théâtre
» contemporain les rôles sont, le plus souvent,
» des thèmes que l'acteur développe, des sujets

» dont il dispose, des matériaux qui lui servent
» à bâtir l'édifice. Nous ne cherchons pas ici à
» apprécier un pareil état de choses ; nous nous
» bornons à le constater. Nous ne comparons
» pas les deux manières ; nous ne parlons pas
» du présent pour regretter le passé, ni du
» théâtre monarchique et idéal pour l'opposer
» au théâtre bourgeois et réaliste. Mais nous
» soutenons que le comédien est à l'auteur
» comme l'expression est à la pensée, et que,
» par suite de l'union étroite qui joint entre eux
» l'art de composer le poème et celui de le
» mettre en action, les transformations de la
» littérature dramatique ne sauraient demeurer
» sans influence sur l'art du comédien. Or s'il
» est vrai que depuis cinquante ans la littéra-
» ture dramatique française s'est engagée dans
» une voie absolument différente de celle qu'elle
» avait suivie pendant les deux derniers siè-
» cles, pourquoi l'enseignement lui-même de
» l'art du comédien s'obstinerait-il éternelle-
» ment dans sa défiance ou dans son dédain

» pour une forme nouvelle de l'art décidément
» acceptée par tous ? »

« Mais, réplique-t-on, nous voulons résister
» au courant, conserver la tradition, perpétuer
» le feu divin. Assez de comédiens se forme-
» ront d'eux-mêmes qui joueront avec des qua-
» lités plus ou moins originales des fantaisies
» ou des trivialités. Formons, nous autres, des
» jeunes gens habitués à considérer l'art comme
» une chose grave et sainte. Enseignons-leur,
» sur toute chose, à penser avec élévation, à
» sentir avec justesse. Qu'ils conçoivent du
» mépris pour ce qui est méprisable, et qu'ils
» redoutent comme un danger l'inconvénient
» de se mettre en mémoire des phrases mal
» écrites ou dans la tête des idées malsaines.
» Le niveau des études se maintiendra, grâce
» à nos efforts, à quelque hauteur, et nous
» pourrons encore de temps en temps faire
» entendre au public quelqu'un de nos chefs-
» d'œuvre du dix-septième siècle. »

Je tiens pour ceux-là.

Des Emplois au Théâtre.

C'est une question délicate que celle des emplois, et l'on peut, ce me semble, l'envisager utilement à deux points de vue très-différents l'un de l'autre.

On peut, d'une part, rechercher quels sont les motifs rationnels de cette distinction; et, d'autre part, étudier l'influence de cette distinction sur le développement des talents.

J'examinerai successivement chacun de ces deux points.

La première idée qui se présente à l'esprit, c'est que le choix de l'emploi tire son principal motif du caractère de la personne.

Mais, dans ce cas, comment expliquera-t-on que de fort honnêtes gens aient excellé à jouer Tartufe? Pourquoi telle fille dont les mœurs privées nous révoltent, nous touche-t-elle sur la scène par un air ingénu? Pourquoi cet acteur

comique, dont la verve nous a égayés au théâtre, nous paraît-il si maussade et si déplaisant à la ville?

Les vrais sentiments qui animent le cœur d'un artiste sont loin d'être ceux que cet artiste exprime avec le plus de facilité dans ses rôles ; voilà le fait que nous révèle l'observation.

Serait-ce que l'âme humaine éprouve je ne sais quelle pudique répugnance à s'étaler dans sa nudité, et redoute-t-elle moins de se parer au grand jour de sentiments auxquels elle demeure étrangère? Dira-t-on que le talent du comédien se fonde principalement sur l'imitation, et que nous avons une disposition naturelle à remarquer chez les autres précisément le genre de qualités qui nous manque le plus à nous-mêmes?

Je ne sais, mais quelles que soient les raisons de cette singularité, elle nous oblige à chercher en dehors des caractères le motif rationnel du choix de l'emploi.

Le véritable motif qui condamne un comé-

dien à jouer tel genre de rôles à l'exclusion des autres, c'est bien plutôt la nature de ses qualités physiques.

Quoi que fasse un jeune homme, et quelles que soient d'ailleurs les tendances de son esprit et l'élévation de ses sentiments, dès qu'il possède un nez retroussé ou une taille absolument désavantageuse, il ne doit pas prétendre à représenter les héros. Une voix sympathique, mais sans ampleur, une figure agréable, mais sans caractère, ne conviendront jamais à l'emploi des traîtres ; comme une physionomie énergiquement accentuée, une haute stature et une voix rude serviraient mal à l'expression de la tendresse. Telle est la loi qui régente d'une façon souveraine les destinées du comédien. Suivant que la personne qui se consacre au théâtre sera petite ou grande, puissante ou chétive, j'allais dire brune ou blonde, elle devra prendre tel genre d'emploi et non pas tel autre, et elle réunira d'autant plus de chances de succès vis-à-vis du public que ces qualités natu-

relles se trouveront chez elle plus fortement accusées et plus spécialement propres au genre d'emploi qu'elle aura choisi.

Ainsi donc la distinction et la détermination des emplois au théâtre, loin d'être, comme le pourraient croire certaines personnes, affaire de routine, nous apparaissent au contraire comme une nécessité. Elles s'imposent à l'acteur par la plus impérieuse logique et constituent l'un des principes les mieux fondés de l'art théâtral.

J'irai plus loin, et j'avancerai que, suivant moi, les talents même les plus extraordinaires ne sauraient s'affranchir impunément de cette règle salutaire pour tous. Que si, un soir, par l'effet d'un caprice destiné à piquer notre curiosité, il nous fut donné de voir apparaître sous le déguisement d'une servante de comédie notre illustre tragédienne, avouons que des sentiments tout à fait étrangers à ceux qui nous servent d'habitude pour apprécier le mérite des artistes, nous protégèrent contre une déception trop cruelle. Mais personne d'entre nous n'eût

souhaité, dans l'intérêt de l'art théâtral, que Rachel nous offrît une seconde édition de ses talents de soubrette. Et pourtant, scanda-t-elle les vers de Molière avec une justesse moins rigoureuse, avec une articulation moins savante, avec un sentiment moins pénétré qu'elle faisait les vers de Racine? Non, sans doute, et son talent demeura le même. Mais sa voix conserva trop d'ampleur, son regard trop d'éclairs, son beau front trop de dignité; bref, toute sa personne offrit un contraste trop violent avec tout son personnage, et de cette opposition naquit je ne sais quelle bizarre anomalie, quelle monstrueuse antithèse, aussi peu propre à mettre en relief les vraies qualités de l'artiste qu'à produire l'illusion dans l'âme des spectateurs. Une comédienne de talent médiocre, mais douée des qualités physiques nécessaires pour l'emploi des soubrettes, eût remporté ce soir-là un triomphe bien plus assuré, et, disons-le, bien plus légitime, que ne firent en cette occasion tout l'art et tout le prestige d'une femme de

génie. Tant il est vrai que personne au théâtre ne saurait se soustraire à l'obligation des emplois spéciaux.

Je me résume.

La distinction des emplois est une nécessité. Elle résulte, non de la diversité des caractères, mais de celle des physiques. En conséquence, il faut que le comédien s'habitue de bonne heure à se considérer comme n'étant pas le maître de ses propres destinées. Il faut qu'il sache que ce n'est jamais la puissance de sa volonté, mais seulement la forme de son nez ou la conformation de son larynx qui feront de lui sur la scène un paysan ou un grand seigneur, un amant heureux ou un mari trompé, une victime ou un bourreau.

Là se borne pourtant l'exigence de cette règle, et dans l'exercice de son emploi spécial le comédien montre son talent à rendre avec les tons les plus variés les nuances sans nombre de la couleur qui lui est propre. Qu'importe, en réalité, que l'acteur soit contraint à se renfer-

mer dans un cercle, si ce cercle est assez large pour que le talent s'y meuve à l'aise? C'est une lice qui se trouve plutôt déterminée que rétrécie, et les limites qui la circonscrivent sont moins des restrictions et des défenses que des avertissements et des sauvegardes.

Telle est la conclusion que nous pouvons tirer, je pense, des réflexions contenues dans ce chapitre.

Même question. Deuxième point de vue.

Ainsi donc, la diversité des qualités physiques et la séparation des emplois, qui en est la conséquence, renferment les comédiens dans une sphère d'activité qu'ils ne peuvent guère franchir. D'un autre côté, le type idéal de la perfection dans l'art du comédien semble être justement la souplesse absolue, dont cette même séparation des emplois contrarie en quelque façon le développement.

Disons-le bien vite, cette contradiction n'est qu'apparente.

En effet, s'il est incontestable que la nature des qualités physiques propres à un comédien condamne ce comédien à se renfermer dans un certain genre de rôles et ne lui permet que difficilement d'en sortir, cette nécessité, absolue dans les cas extrêmes, perd d'autant plus de sa

rigueur que le caractère de ces qualités se trouve être moins fortement accusé.

D'ailleurs, la véritable souplesse ne consiste nullement dans cette froide uniformité qui résulte de l'absence de toute faculté prédominante. Elle naît, au contraire, du développement parallèle de deux facultés opposées, et elle suppose chez l'artiste une organisation exceptionnelle, la coexistence de deux manières d'être qui s'excluent ordinairement l'une l'autre. A ce compte, le plus parfait des comédiens sera celui qui rendra avec la même perfection les personnages les plus divers et qui réussira aussi bien à nous amuser qu'à nous émouvoir. Garrick, chez les modernes, nous offre sans doute le modèle achevé du comédien, puisqu'il appartint à cet homme étrange d'imiter avec une égale vraisemblance le rire et les pleurs, ces deux moitiés de la physionomie humaine. Mais la rencontre de deux facultés si contraires, et dans un degré si semblable, doit passer pour un jeu de la nature, et, si nous mettons à part un

petit nombre de phénomènes, nous constaterons que la souplesse est nécessairement une qualité relative, et que le plus souple des comédiens ne peut pourtant pas jouer avec un égal bonheur deux emplois diamétralement opposés.

Qu'on le sache bien. Ce qui rend les comédiens trop souvent semblables à eux-mêmes, ce n'est pas l'obligation où ils se trouvent de jouer toujours le même emploi, mais plutôt l'imperfection de leur talent, et l'impuissance où ils sont de pénétrer profondément dans le caractère de leurs personnages. Tous les rôles d'amour ne sont pas absolument identiques. A part quelques traits généraux qui leur appartiennent à tous, on pourrait distinguer autant d'espèces particulières du genre amoureux, que l'on compte de rôles dans l'emploi. Cette observation s'applique aux autres emplois, de sorte que les différences qui séparent un rôle quelconque d'un autre rôle ne sont guère moins sensibles que celles qui séparent entre eux les emplois eux-mêmes.

Beaucoup de comiques conservent jusque dans des scènes pathétiques des intonations et des gestes qui provoquent notre rire, comme la plupart des traîtres prennent volontiers une physionomie et des manières qui trahissent avec trop d'indiscrétion les secrètes dispositions de leur personnage. Aussi dès que ces derniers apparaissent sur la scène, on devine tout d'abord qu'il va s'y commettre quelque méchante action, et jusque dans l'expression des plus aimables sentiments ils ne sauraient quitter leur air renfrogné. Tous ces comédiens-là éviteraient un tel écueil, si, au lieu d'exagérer le côté saillant de l'emploi qu'ils jouent, ils s'appliquaient à entrer profondément dans le caractère particulier qu'ils ont à rendre.

Bref, si l'on considère, d'une part, combien sont rares les organisations semblables à celle de l'acteur anglais, d'autre part, quelles difficultés insurmontables s'offrent à l'artiste dès que celui-ci veut représenter des personnages en désaccord avec ses qualités physiques, on se

convaincra qu'en définitive le vrai but du comédien ne consiste pas à jouer avec un égal bonheur toutes sortes de personnages, mais plutôt à atteindre la perfection dans le genre qui convient le mieux à sa nature. Il en est, ce me semble, de la division des emplois au théâtre comme de celle des genres dans la peinture. Qui se serait avisé de demander des madones à Téniers, non plus qu'à Léonard des ivrognes, ou de fraîches idylles à Ribeyra ? Chacun de ces hommes fut doué d'un tempérament qui le rendit apte à exceller dans un certain genre et point dans les autres ; chacun d'eux se montra aussi admirable que les deux autres dans le genre spécial où il dut se renfermer. Or, ce que l'on ne conteste point en peinture me paraît également incontestable dans l'art théâtral, et je ne pense pas que le génie de notre Rachel eût pu légitimement être accusé d'imperfection sous le prétexte que ce génie fut exclusivement tragique.

Des rôles travestis.

Ces sortes de rôles, je commence par le reconnaître, sont de ceux qui plaisent le plus volontiers au public, et rien n'est plus agréable à voir en scène qu'une jolie fille qui porte les habits d'homme avec aisance.

J'avouerai encore que les rôles les mieux faits du répertoire contemporain sont peut-être ceux qui ont été écrits pour Mlle Déjazet, et que le talent de cette comédienne a été l'une des merveilles de notre époque théâtrale.

Ces concessions accordées, je ne pense pas qu'au point de vue absolu de l'art du comédien on puisse affirmer que ce genre de rôles soit bien conforme au génie du théâtre.

Quel est le vrai but de la représentation théâtrale ? n'est-ce pas de nous émouvoir ou de nous divertir par la force de l'illusion?

Évidemment oui. Tel est l'objectif proposé.

Eh bien, je dis que le seul fait de savoir que cet homme qui parle n'est pas un homme, suffit pour m'empêcher d'ajouter foi aux sentiments qu'il feint d'éprouver, et détruit d'une façon irremédiable toute illusion ou toute vraisemblance.

Aussi l'attrait qui nous séduit dans ces sortes de représentations diffère-t-il radicalement de celui qui nous charme dans les autres. Tandis que dans les comédies ordinaires et où les rôles d'hommes sont joués par des hommes, comme les rôles de femmes sont joués par des femmes, nous nous laissons aller au plaisir de l'illusion, et éprouvons des émotions d'autant plus vives que cette illusion est plus profonde ; dans celles-ci, au contraire, nous nous trouvons d'autant plus satisfaits que nous donnons moins de créance à l'action qui se passe sous nos yeux, et c'est justement parce que nous savons que ce cavalier est une jolie fille, que nous nous réjouissons de ce spectacle comme d'une plaisanterie.

Il y a plus. Si ce cavalier était fait de sorte qu'il lui devînt possible de dissimuler son sexe à nos yeux d'une façon trop parfaite ; ou bien si son talent allait jusqu'à nous abuser absolument sur ce point, du moment que le mensonge cesserait de nous frapper, nous cesserions d'applaudir l'artiste aux mêmes endroits, et notre plaisir, en changeant d'objet, changerait de nature. Peu d'actrices, sachons-le, se résigneraient à troquer les bénéfices de la seconde condition contre ceux de la première, et la plupart des femmes qui jouent cet emploi avec un succès étourdissant perdraient la meilleure part de leurs bravos le jour où il nous deviendrait possible de les prendre pour des hommes. Tant il est vrai que, placé dans ces conditions, l'art du comédien se transforme jusqu'à certain point et se propose en quelque sorte un nouveau but. Du moins celui qu'il atteint n'est-il plus l'illusion, mais plutôt l'invraisemblance. Car ici l'imitation de la nature nous ravit d'autant plus sûrement qu'elle est moins parfaite, et l'artifice

nous paraît d'autant plus agréable qu'il éclate à nos yeux avec plus d'évidence. Le talent même de l'artiste obéit à des exigences très-différentes. Il subit de nouvelles lois et se compose de qualités qui ne sont plus les mêmes. C'est un autre talent, comme c'est un autre art.

Nous avons vu que l'intérêt de la comédie naissait d'abord de l'illusion théâtrale. Nous avons constaté que cette sorte d'intérêt cessait d'exister dès que le spectateur apercevait sur la scène une femme déguisée en homme. Pourquoi donc, en dépit de tout cela, les personnages travestis nous plaisent-ils tant? Avouons-le, le plaisir qu'ils nous font goûter est sensuel; ni l'esprit ni le cœur n'y prennent qu'une faible part.

Morale à tirer de ce qui précède :

1° L'emploi des rôles travestis me paraît être en contradiction avec le vrai but de l'art théâtral.

2° L'engouement que ces sortes de rôles ont su inspirer au public tient principalement à ce

qu'ils éveillent en nous des sensations voluptueuses.

3° Il est permis de considérer l'abus de cette fantaisie comme un signe de la dépravation du goût au théâtre (1).

(1) Je ne comprends pas dans ma proscription, cela s'entend, ces sortes de personnages qui, en raison de leur âge ou par suite de conditions exceptionnelles, ne sauraient être joués en effet que par des femmes. Dans ces cas le travestissement, loin de nuire à la ressemblance, y contribue. Je citerai pour exemples les enfants d'Édouard, Chérubin, et le dauphin dans Louis XI. On conçoit que des femmes seules puissent convenir à ces poétiques figures. Encore vaudrait-il mieux distribuer le dernier de ces trois rôles à un jeune premier, et les scènes d'amour entre le dauphin et Marie, en cessant d'être interprétées par deux filles, gagneraient en intérêt ce qu'elles perdraient en mièvrerie.

Fonctions du Régisseur.

Elles sont de deux sortes. Les unes ont pour objet d'assurer l'exécution des règlements; les autres, de diriger le travail de la troupe et de faire marcher les spectacles.

Je ne m'appesantirai pas sur la première partie des fonctions du régisseur. Tout l'espace compris entre l'orchestre des musiciens et la loge du concierge, voilà son domaine, et ce souverain des coulisses compte pour sujets tous les êtres dont le public est séparé et qui prennent une part quelconque à la représentation de l'ouvrage. Comédiens, musiciens, machinistes, souffleur, garçons d'accessoires, habilleuses, coiffeurs, costumiers et comparses, tout ce monde-là obéit aux ordres du régisseur; tous relèvent immédiatement de son autorité. Une seule puissance échappe à la domination du ré-

gisseur, c'est le pompier de service, lequel fait la loi et ne la subit pas.

Veiller à ce qu'aucun obstacle n'entrave le cours de la représentation; s'assurer que les comédiens qui paraîtront dans l'acte sont descendus de leurs loges; passer en revue les figurants et les exercer d'avance aux mouvements qu'ils exécuteront tout à l'heure; surveiller la plantation des décors, exciter le zèle des ouvriers, éprouver la solidité des praticables (1) ou la sécurité des trappes; observer d'un coup d'œil rapide si chaque objet occupe bien sur la scène la place voulue; enfin, quand tout est prêt pour commencer, s'armer d'un bâton (2) plus ou moins prétentieusement décoré, prononcer la formule sacramentelle : « Place au Théâtre! » puis, la scène évacuée,

(1) On appelle un « praticable » tout morceau de décoration destiné à porter l'acteur et sur lequel celui-ci aura à monter.

(2) Inutile de remarquer que beaucoup de scènes ont remplacé le bâton par la sonnette.

frapper trois coups à intervalles mesurés, et attendre au milieu d'un silence solennel que l'orchestre ait répondu au signal; tout cela est l'affaire des régisseurs, mais constitue proprement la partie grossière de leurs fonctions, celle dont ils confient l'exécution à des lieutenants.

Les fonctions vraiment dignes d'un premier régisseur, celles qui exigent de sa part des aptitudes spéciales et des qualités peu communes, consistent à ordonner, surveiller et conduire l'ensemble des opérations nécessaires pour que l'ouvrage mis à l'étude par l'administration se trouve, au terme opportun, en mesure de passer avec toutes chances pour bien réussir.

Ce genre de travail est peu connu des personnes étrangères au théâtre. J'essaierai d'en donner une idée sommaire.

La décoration. Son vrai rôle. Le degré d'importance qu'il convient de lui attribuer.

Si l'on considère la scène comme un cadre, et les personnages qui la remplissent comme formant aux regards des spectateurs une succession de tableaux, on sentira tout d'abord combien l'art de combiner des lignes entre elles et d'équilibrer les unes par les autres des valeurs diverses de manière à composer un ensemble capable de produire sur les âmes une impression déterminée, offre d'analogies avec celui du peintre. Mais, s'il est permis de comparer la science de grouper des êtres animés avec celle d'en disposer les images suivant des lois semblables, à plus forte raison peut-on dire de la décoration théâtrale qu'elle joue dans la représentation de l'ouvrage, à peu de chose près, le même rôle que joue le fond dans la

peinture d'histoire. C'est-à-dire, elle a pour vraie fin de donner de la valeur aux personnages et de mettre en relief le sujet du tableau. Mais, de même que, dans la peinture, le fond ne doit jamais attirer les regards aux dépens du sujet, de même aussi la décoration ira contre son vrai but dès qu'elle prendra assez d'importance pour détourner à son profit l'attention des spectateurs. Cette attention devra être réservée entière pour les personnages, et, pour que l'ouvrage produise une vive impression sur l'âme des spectateurs, la première condition c'est que ceux-ci ne soient pas entraînés à regarder la décoration au lieu d'écouter la pièce (1). C'est surtout en matière de décora-

(1) Je produirai ici, à l'appui de mon opinion, une anecdote assez piquante, dont l'exactitude m'a été affirmée par un littérateur de mes amis, fort compétent dans les choses du théâtre.

Lors de la reprise du *Cid* pour M. Mounet-Sully, l'administrateur de la Comédie française avait jugé opportun de modifier le décor traditionnel et de rajeunir la mise en scène. Les costumes, parfaitement établis, firent merveille

tion théâtrale que cette considération paraît fondée. L'excès n'y est pas moins à fuir que l'insuffisance. Le résultat à atteindre n'est pas d'étonner les regards, mais seulement de les satisfaire, et il faut que le décor aide à la vraisemblance sans provoquer trop puissamment l'intérêt. Le plus utile, à mon avis, est celui auquel le public ne prend pas garde, j'entends qui n'offre aux regards ni imperfections ni beautés trop saillantes.

Peu d'ouvrages contemporains résisteraient, je le sais, à une telle épreuve, et la plupart de nos mélodrames ont dû la plus grosse part de leur triomphe à telle décoration ingénieuse que

et je ne sache pas que la masse du public ait éprouvé le moindre sentiment de regret en présence de cette rénovation comprise avec goût et exécutée avec habileté. Pourtant un vieil habitué de l'orchestre, troublé par cette couleur locale à laquelle il ne se trouvait point préparé, s'écria tout à coup : « C'est trop beau à voir ; ça empêche d'entendre !... »

J'ai trouvé le mot si joli que je n'ai pu résister à la séduction de l'offrir au lecteur.

le public courut admirer en dépit du reste. L'impuissance où se sont trouvés certains auteurs pour émouvoir les gens avec le seul secours de leur imagination, les a réduits à suppléer le plaisir de l'esprit par le plaisir des yeux, et à remplacer l'intérêt du sujet par l'intérêt des accessoires. Considérerons-nous comme un progrès celui qui consiste à nous éblouir et à nous dérober jusqu'à certain point les imperfections de l'ouvrage ?

Mais, autant il semble ridicule d'attribuer à la décoration une importance trop considérable, autant nous devons reconnaître qu'une décoration intelligente devient un auxiliaire pour le comédien et un artifice éminemment propre à augmenter la vraisemblance de l'action théâtrale.

Mise en scène. En quoi elle consiste. Principes sur lesquels elle se fonde.

Établir la mise en scène d'un ouvrage, c'est proprement régler les mouvements des personnages conformément à la disposition du lieu où ces mouvements devront s'exécuter.

Supposons, par exemple, que l'action se passe dans un salon. De quel côté prendrons-nous l'extérieur de la maison? Telle est la première question à résoudre, et celle d'où dépendront toutes les autres. Or il n'existe pour nous aucun motif de préférer l'un des deux côtés au côté opposé. Peu importe pour la vraisemblance que le personnage venant du dehors s'avance de droite, ou bien qu'il s'avance de gauche. Il suffit que les regards des spectateurs le voient paraître à gauche et non ailleurs, pour que leur esprit acquière immédiatement la certitude que le dehors est à gauche et non à droite. Cette

certitude demeurera entière si tous les personnages qui entrent après celui-là et qui sont censés venir du même endroit que lui, s'avancent pareillement de ce côté-là ; mais elle sera en partie détruite si quelque nouvel arrivant paraît du côté opposé. En effet, si la multiplicité des voies de communication est pour un vrai palais une source de commodités, on conçoit que dans les conditions spéciales du théâtre elle devienne pour les regards des spectateurs et pour la clarté des évolutions dont ils sont témoins, un élément de confusion et un obstacle à la vraisemblance.

Ainsi donc cette première question : « Où prendrons-nous l'extérieur? » question fondamentale pour établir la mise en scène de l'acte, ne sera résolue que par la seule fantaisie du metteur en scène. Ce premier point de départ étant convenu et fixé sans motif rationnel, les autres points découlent naturellement de celui-là et ils en deviennent les corollaires obligés. Cette logique est nécessaire, et par une suite de

déductions qui s'enchaînent les unes les autres, tous les différents mouvements des personnages s'exécuteront conformément à cette supposition purement gratuite, savoir que l'extérieur se trouve à gauche et point à droite. Image assez exacte de l'art dramatique tout entier, la mise en scène s'appuie sur une hypothèse comme la conduite des personnages repose sur une fiction. Aussi la vérité ou la fausseté des mouvements que ceux-ci exécuteront sera-t-elle non absolue, mais relative à la supposition admise d'avance ; de même que leurs résolutions et leurs sentiments ne seront jamais ni faux ni vrais d'une façon absolue, mais paraîtront ou vrais ou faux par rapport à la fiction de l'auteur.

Du reste, de quelque façon que l'on envisage l'art de mettre une pièce en scène, on trouvera toujours que le triple but à atteindre est celui-ci : la vérité, la beauté, l'effet.

Chacun de ces trois buts pourra être tour à tour poursuivi de préférence aux autres, suivant les conditions particulières dans lesquelles l'ac-

tion s'accomplira, ou suivant le goût et le tempérament de la personne qui mettra en scène, mais dans aucun cas et sous aucun prétexte on ne pourra sans inconvénient négliger un seul de ces éléments de succès.

Toute mise en scène bien réglée doit donc se proposer pour objets :

1° D'être rationnelle, c'est-à-dire conforme à la vraisemblance ;

2° De composer un tableau qui plaise aux regards, c'est-à-dire de concilier autant que possible la logique des mouvements avec la grâce des lignes et au besoin avec l'harmonie des couleurs ;

3° D'attirer l'attention des spectateurs sur la partie intéressante du tableau, à l'exclusion des autres parties.

Si chacun de ces points offre des difficultés particulières, leur combinaison ne saurait résulter que de recherches laborieuses, d'études délicates. Ce n'est pas un médiocre travail que celui de satisfaire dans un même cadre à des

exigences contradictoires. Tel mouvement paraît naturel au comédien qui l'exécute, et l'est en effet, mais il gêne celui d'un autre personnage, ou bien il choque les yeux. L'acteur se voit condamné à en trouver un autre. Tant que l'acteur occupe seul la scène, il peut sans inconvénients exécuter toutes les évolutions qui lui paraissent utiles. Pourvu qu'il conforme ses mouvements à la disposition du décor, cela suffit et son seul talent lui sert d'arbitre. Mais dès que deux acteurs se trouvent en face l'un de l'autre, l'intervention d'une troisième personne devient nécessaire. Il faut qu'une volonté, placée au-dessus de la leur, règle leurs mouvements respectifs, sinon chacun d'eux agira de son côté non dans l'intérêt de la scène, mais dans l'intérêt particulier de son rôle. Telle fut, j'imagine, l'une des raisons qui déterminèrent les premiers comédiens à choisir l'un d'entre eux pour imposer la loi aux autres.

Toutefois cette considération physiologique, qui ressemble à une épigramme, n'eût peut-

être pas suffi à elle seule pour motiver cette sorte de dictature intellectuelle exercée par un artiste au profit de la troupe entière. Mais on remarqua, en outre, combien une personne placée en face des acteurs se trouvait dans des conditions favorables pour apprécier les mouvements de ceux qui répétaient. A défaut d'autres avantages, le metteur en scène possédera donc au moins celui de devenir spectateur. Pourvu qu'il ne soit pas un sot, les impressions qu'il recevra en regardant les comédiens placés devant ses yeux pourront toujours servir d'enseignement à ceux-ci. Aussi des gens de médiocre intelligence donnent-ils, même à des comédiens de mérite, en leur qualité de metteurs en scène, des avis utiles. Car tout le temps qu'ils demeurent à l'avant-scène, et qu'ils se contentent de regarder les autres, ils gardent sur eux une supériorité, c'est celle de les voir. Dès qu'ils prennent part à ce qui se passe et qu'ils entrent dans le tableau, ils perdent le seul avantage qui faisait leur force, et ils repro-

duisent sans le soupçonner la plupart de ces imperfections qu'ils critiquaient tout à l'heure chez leurs camarades.

Avis amical aux Comédiens de Province.

Une question divise les comédiens de province.

Doivent-ils adopter la mise en scène du théâtre créateur? Est-il préférable pour eux d'établir leur mise en scène eux-mêmes conformément aux conditions locales du théâtre sur lequel ils joueront l'ouvrage?

Ceux qui se rangent à la première opinion sont les plus nombreux, et dans la plupart des villes il est d'usage aujourd'hui de faire venir de Paris la mise en scène exacte et même la musique de scène de l'ouvrage que l'on veut monter. La besogne du metteur en scène se borne, dans ce cas, à expliquer aux artistes ce qui s'est fait à Paris, afin qu'ils conforment leurs mouvements à ceux qui ont été exécutés par les artistes créateurs.

Les comédiens sont enchantés de cette méthode. Ils savent que leur action reproduira

dans une certaine mesure celle d'artistes consacrés, et cette assurance leur inspire une foi aveugle dans l'excellence des indications qu'ils reçoivent. Aussi le plus péremptoire des arguments que le régisseur puisse invoquer quand son autorité personnelle court quelque péril, c'est celui-ci : « Mise en scène de Paris ! » Tout comédien rebelle s'incline devant une telle déclaration, et elle tient lieu de raisonnement. Je ne nie pas que la mise en scène du théâtre créateur ne puisse être considérée comme la meilleure possible; j'admets, si l'on veut, que ce travail réglé ou tout au moins approuvé par des artistes de talent et par l'auteur lui-même, réunit les conditions les plus favorables pour se rapprocher de la perfection. Toutefois, quelle que soit la vérité de ces considérations, il en est une autre dont on doit tenir compte.

Je ne parlerai pas de la difficulté matérielle d'adapter indistinctement à tous les cadres une décoration et des mouvements qui ont été réglés en vue d'un autre cadre. Quelque sérieux

que puissent devenir ces obstacles, on triomphera d'eux avec de l'habileté et du goût. Mais songe-t-on à quelle inertie se trouve condamnée en province l'une des parties les plus intéressantes de l'art théâtral, par l'adoption systématique des mises en scène toutes faites? La routine prend peu à peu la place de l'initiative individuelle et la mémoire tient lieu d'invention.

Il y a plus. Cette habitude de copier servilement la mise en scène de Paris ouvre la porte à d'autres abus encore plus graves. Déjà l'on ne se contente plus de reproduire avec une puérile fidélité la direction des mouvements et la position respective des personnages; mais les gestes mêmes du comédien, le costume qu'il a cru devoir adopter, le ton et les allures dont il s'est servi, et jusqu'à la façon dont il a composé son visage, tout cela est saisi, puis rendu avec plus ou moins de bonheur par l'artiste appelé à jouer le même rôle ailleurs. On conçoit que, dans ces conditions, toute originalité devienne de jour en jour plus rare sur les scènes de la

province, et l'on peut considérer cette série d'abus comme la conséquence logique du premier. Une telle tendance constitue, en somme, un renoncement volontaire, de la part des comédiens de la province, je ne dis pas à leur personnalité, mais à leur indépendance intellectuelle. C'est plus qu'une erreur, c'est un manque de dignité.

Si les comédiens de province veulent être considérés comme des apprentis qui étudient leur art, oui, ils peuvent invoquer des raisons plausibles pour se conformer jusqu'à un certain point à des modèles et pour consulter, sinon pour copier, le travail des maîtres. Dans ce cas, ils devront renoncer à toutes vaines prétentions et se renfermer dans une extrême modestie. Or je ne sais trop si la plupart d'entre eux se résigneront de bonne grâce à accepter cette situation.

Si, au contraire, et comme je le crois, nous devons les traiter comme des artistes, et apprécier en eux non pas seulement des aptitudes, mais des talents, nous avons le droit de leur

demander des comptes. Qu'ils cherchent d'eux-mêmes ce qui est bien, et qu'ils cessent de faire consister une partie de leur mérite à reproduire servilement ce que d'autres ont rencontré avant eux. A cette seule condition l'art théâtral en province pourra s'élever à quelque hauteur, et méritera d'être comparé avec l'art théâtral tel qu'on l'applaudit sur les grandes scènes de Paris.

LIVRE II

NOTES ET PARADOXES

A PROPOS DE THÉATRE

« Que mes pensées ne se lient pas parfaitement entre elles, et même qu'elles paraissent se contredire quelquefois, peu importe, pourvu que ce soient des pensées, où mes lecteurs trouvent eux-mêmes matière à penser. »

(Lessing, dramaturgie de Hambourg, 52e soirée.)

INTRODUCTION

Les pages qui composent ce deuxième livre ont paru pour la première fois en 1872 (brochure in-8°, Paris, typographie Morris). Mais, à cette époque, l'auteur ne les offrit pas au public. Il se contenta de les distribuer soit à ses amis, soit à un nombre très-restreint de personnes particulièrement propres à l'éclairer sur la valeur de son travail.

L'accueil flatteur que ces « Notes » ont rencontré auprès de leurs premiers juges lui a inspiré la pensée de donner aujourd'hui une deuxième édition de cet opuscule et de le réunir

à un ouvrage plus étendu, dont il est le frère aîné.

La seule modification que l'on ait apportée à la brochure primitive est la suivante :

Conformément à l'avis de quelques personnes, on a supprimé les deux articles critiques sur Lamartine et sur Victor Hugo comme étrangers au sujet, et on les a remplacés par des Notes nouvelles et inédites.

Un mot encore, relatif au titre.

Plusieurs personnes, dont l'opinion fait autorité, ont eu l'indulgence de considérer comme impropre cette double dénomination : « Notes et Paradoxes. » « Car, ont-elles dit, nous avons
» bien rencontré à chaque pas, dans cet ouvrage,
» de vraies et solides vérités, mais nous n'y
» avons pas découvert un seul paradoxe. »

Ces critiques d'une nouvelle espèce, et qui donnent avec tant de grâce à leurs louanges la

forme d'un reproche, auraient désiré que je changeasse mon titre en conséquence de leur remarque.

Tout en leur adressant mes plus vifs remerciements, je ne céderai pas à leur vœu, et voici le motif de mon obstination.

Si incontestables que soient la plupart des opinions que j'émets dans ce petit ouvrage, je ne puis me flatter de l'espoir qu'elles frapperont avec la même évidence chacun de mes lecteurs. Telle de mes assertions paraîtra aux yeux de celui-ci la vérité pure, et un paradoxe aux regards de celui-là.

Ceux qui trouveront que j'ai aperçu les choses avec justesse ne verront dans mes prétendus paradoxes que des vérités présentées sous une forme piquante.

Et à ceux qui ne goûteront pas mes opinions ou qui en contesteront la justesse rigoureuse,

j'aurai le droit de répondre : « Voyez mon titre.
» Vous ai-je promis de vous servir seulement
» des Notes? Non. Je vous ai prévenus que
» parmi ces Notes je me réservais d'introduire
» quelques paradoxes. De quoi vous plaignez-
» vous? »

L'AUTEUR.

LIVRE II

—

NOTES ET PARADOXES A PROPOS DE THÉATRE

I

Ut Pictura... Théatrum.

Parler avec naturel quand nous exprimons une pensée apprise, c'est reproduire par l'imitation ce que nous faisons d'instinct quand nous exprimons notre propre pensée.

*
* *

Les passions se traduisent par les mêmes gestes et par les mêmes inflexions de voix chez l'homme instruit et chez l'ouvrier, mais le premier est plus maître des mouvements de son

âme, et le second s'y livre avec plus d'expansion. Les muscles du visage se contractent chez l'un et chez l'autre exactement de la même manière, mais non pas avec la même vivacité. La différence du plus au moins fait l'expression noble ou triviale.

*
* *

Il n'y a qu'un accent vrai, qu'un geste vrai, qu'un regard vrai, comme il n'y a qu'une couleur et qu'une forme pour représenter les objets. Trouver cette coloration exacte, cette ligne précise, voilà le but (1).

*
* *

Le dessin est à la peinture ce que la diction est au jeu. Il faut dessiner de longues années avant de peindre; il faut étudier longtemps l'art de dire avant de monter sur la scène.

(1) Il y a dans l'art un point de perfection, comme de bonté et de maturité dans la nature. (LABRUYÈRE.)

*
* *

Comme le peintre, le metteur en scène invente le plan du tableau et la position respective des personnages ; comme lui, il combine des lignes, groupe des masses, isole des parties, met dans la lumière ou rejette dans l'ombre ce qui doit être utile ou non pour l'effet principal.

Le peintre imite la nature avec des couleurs, le comédien avec son corps. Le premier représente sur la toile une figure qui a l'air de souffrir, le second reproduit sur lui-même l'image sensible d'un homme qui souffre. Les principes des deux arts sont les mêmes, le but est pareil, mais les procédés changent. Ce sont des ouvriers qui font le même travail avec des outils différents.

*
* *

La peinture ne va à l'âme que par les yeux. L'acteur dispose d'une puissance double de celle du peintre ; on le voit et on l'entend. C'est une peinture qui parle.

*
* *

Le tableau est une action immobilisée, et l'acteur un tableau qui marche.

*
* *

Dire juste, c'est sentir juste; comme écrire bien, c'est penser bien.

*
* *

Le mot « Déclamation » désigne exactement le contraire de ce qu'il devrait désigner. Bien déclamer, c'est bien dire, c'est-à-dire ne pas déclamer du tout, et l'acteur qui déclame le mieux est celui qui déclame le moins.

Il y a d'abord dans l'étude de la déclamation théâtrale un certain travail préparatoire qui a pour effet d'enseigner à l'élève à émettre nettement les sons. C'est là proprement une étude de prononciation et non de diction, travail exclusivement mécanique et aussi ennuyeux pour celui qui donne la leçon que pour celui qui la reçoit. J'en demande pardon à l'ombre de Démosthène,

mais le système des petits cailloux et en général tous les artifices de cette nature, qui, depuis les rhéteurs grecs jusqu'à nos jours, servent à corriger les vices de l'habitude ou ceux de la conformation, m'inspirent une répugnance dont je ne puis me défendre. Je considère le temps consacré à ces soins matériels comme entièrement perdu pour le développement de l'intelligence. Si vous avez le pied plat, l'État ne vous mettra pas dans l'infanterie ; si votre prononciation est vicieuse, ne vous faites pas orateur.

*
* *

La première condition que j'exige d'un jeune homme qui prend le théâtre, c'est qu'il soit beau garçon et qu'il possède un bon organe ; la seconde, c'est qu'il ait de l'intelligence.

*
* *

La première condition que l'on exige d'une fille pour qu'elle réussisse au théâtre, c'est qu'elle soit légère ; la seconde, c'est qu'elle

soit jolie; et la troisième, c'est qu'elle soit jolie et légère.

*
* *

Les gens qui réussissent le plus sûrement au théâtre sont ceux qui à des qualités plus ou moins brillantes joignent quelque défaut très-saillant dont le public leur fait bientôt une qualité, et que les auteurs exploitent utilement au profit des uns et des autres.

*
* *

Il y a de pauvres gens qui ont pris le théâtre par paresse et désœuvrement, dans l'espérance que la vie d'un acteur consistait à ne rien faire et à recevoir des bravos. Il y en a d'autres qui se font acteurs pour vivre avec des actrices. Quelques-uns choisissent cet art parce qu'ils l'aiment.

II

De pluribus rebus et quibusdam aliis.

Il y a des acteurs mauvais parce qu'ils voient ce qu'il faut faire, mais n'ont pas le talent de l'exécuter ; il y en a d'autres qui sont mauvais parce qu'ils ne voient pas ce qu'il faut faire ; d'autres, enfin, ne sont ni mauvais ni bons, ils escamotent la difficulté.

*
* *

Le trivial, c'est la vérité dans le laid ; et le sublime, c'est la vérité dans le beau.

*
* *

On confond trop souvent la distinction avec la froideur.

*
* *

L'élégance et la grâce sont des qualités natu-

relles que l'éducation peut développer, mais que le travail ne donne jamais.



Jouer d'une façon nerveuse, c'est remplacer le sentiment par la sensation.



Crier, c'est moins faire du bruit que produire un bruit inutile ; c'est plutôt parler faux que parler fort.



L'absence de défauts ne fait pas nécessairement le talent. Un homme de talent peut parfaitement avoir des défauts, et même des défauts très-graves ; comme un acteur sans défauts saillants, mais aussi sans qualités éminentes, ne sera qu'un acteur médiocre. Le vrai talent consiste évidemment à avoir des qualités extraordinaires, mais j'ai observé qu'à une qualité correspond le plus souvent le défaut opposé. L'ac-

teur qui a de la distinction manque quelquefois de chaleur; celui qui a de la verve tombe volontiers dans le commun. Il est sans doute impossible à la nature humaine d'atteindre la perfection. Ce n'est donc pas l'ensemble des qualités désirables qu'il faut appeler talent, mais seulement l'existence et le développement d'une ou de plusieurs qualités rares.



Il est extrêmement difficile de faire la charge d'un acteur vulgaire, qui n'a ni qualités ni défauts bien sensibles ; aussi de ceux-là personne ne se moque ; mais plus l'artiste s'éloigne du commun, plus il devient remarquable par une personnalité mêlée de bon et de mauvais, plus aussi l'imitation outrée des éléments qui composent son talent devient aisée pour l'observateur même le plus superficiel.



La première fois que j'étudie un rôle, je

trouve sans efforts des accents qui me paraissent vrais. Le lendemain, je suis étonné de ne pas les retrouver, et à mesure que j'avance dans mes études, je suis forcé de m'avouer à moi-même que je m'éloigne de la vérité plutôt que je ne m'en rapproche. Jusqu'à ce que j'arrive enfin à rétablir par le travail ce que l'instinct de la nature m'avait inspiré du premier coup.

*
* *

Il y a des acteurs qui disent : « Cette pièce est mauvaise, cette situation est fausse, cette parole n'est pas naturelle. » La pièce la plus avantageuse pour l'acteur n'est pas toujours celle qui est écrite dans le goût le plus pur ; le rôle dont on peut tirer le meilleur parti n'est pas toujours celui qui paraît le plus naturel à la lecture. L'art de l'interprète consiste moins à faire valoir ce qui est vrai, qu'à rendre vraisemblable ce qui ne l'est pas. Dens les ouvrages d'un homme d'esprit, l'acteur de talent travaille à s'élever jusqu'à la hauteur du modèle ; dans

ceux d'un faiseur vulgaire, il élève la pensée de l'auteur au niveau de la sienne.

*
* *

Un grand poète trouve difficilement un acteur pour rendre sa pensée tout entière, comme un grand comédien a rarement le bonheur de rencontrer un auteur de sa force à interpréter. De là souvent des mélodrames bien joués et des chefs-d'œuvre massacrés.

*
* *

Il y a des auteurs qui ont banni du théâtre l'émotion, l'observation et même l'esprit. Ils n'y veulent ni pitié, ni terreur, ni finesses, ni larmes, ni amour, ni haine, ni imagination, ni âme, ni entrailles, rien enfin de ce qui est l'imitation de la nature. Ils ont inventé les opéras bouffes.

*
* *

Il y a des gens qui confondent la manie d'i-

maginer avec la puissance d'inventer. Il y a des gens qui se croient dispensés par leur heureux génie de l'obligation d'apprendre ce que chacun sait. Ils ignorent qu'avant de trouver quelque chose de nouveau, il est nécessaire d'avoir acquis la connaissance de tout ce qui a été trouvé par les autres. Ce nouveau qu'ils recherchent avec une ardeur stérile, que ne le demandent-ils plus simplement à l'étude de ce que les autres savent et qu'ils ignorent? Le premier pas pour inventer c'est d'apprendre, et avant de songer à dépasser les autres il faut d'abord aller aussi loin qu'eux (1).

*
* *

Le progrès des sciences et des arts vient moins de la succession des hommes de talent

(1) En vérité ils sont bien heureux de se trouver si éloquents à si peu de frais, sans science, sans peine et sans étude. Je les en félicite.

Quintilien. De Instit. Orat. Livre II, chap. XII.

que de l'accident heureux d'un homme de génie.

*
* *

Il y a un art dont les progrès sont, pour ainsi dire, impossibles, si l'on entend par progrès la somme de qualités acquises que l'expérience de ceux qui s'en vont lègue perpétuellement à ceux qui restent. Phidias nous a laissé des statues, Raphaël des tableaux et Mozart des partitions. Que savons-nous de la façon dont jouait Garrick ?

*
* *

Il y a des acteurs qui jouent avec tant de finesse qu'on ne peut pas soupçonner qu'ils manquent d'esprit. Il y en a d'autres qui ont tant d'esprit à la ville qu'on est surpris de les trouver si bêtes en scène.

*
* *

On réussit par le talent et par le bonheur. On

peut avoir du bonheur sans posséder aucun talent, mais il est bien rare de réussir par le talent sans le secours d'un peu de bonheur.

*
* *

Une bonne pièce, c'est pour le directeur la pièce qui fait de l'argent ; pour les acteurs, celle où ils jouent un beau rôle ; pour les auteurs, celle qui est signée d'eux ; pour le public d'en haut, celle où l'on donne des coups de couteau ; pour le public des loges, celle où l'on n'en donne pas ; pour le public des avant-scène, celle où il y a de jolies actrices ; pour les républicains, celle qui tape sur les royalistes ; pour les royalistes, celle où l'on éreinte les républicains ; pour les réalistes, celle qui est écrite dans un style plat ; pour les idéalistes, celle qui a des prétentions littéraires ; pour les gens gais, celle qui les fait rire, et pour les mélancoliques, celle qui les fait pleurer. Pour l'homme de goût, c'est souvent celle qui ne plaît à aucun de ceux-là.

*
* *

Les artistes ne font pas les règles, ils les découvrent et s'y conforment.

*
* *

Les règles sont les recettes que les artistes de génie transmettent à ceux qui n'ont que du talent. Les hommes qui s'en affranchissent ou qui les dédaignent sont ceux qui n'ont ni assez de talent pour en faire leur profit, ni assez de génie pour en inventer de meilleures.

III

Anomalies. — Nécessité du travail. — Le démon d'orgueil.

Les jeunes gens expriment moins aisément l'amour que les hommes qui ont passé trente ans.

*
* *

Un homme franc et ouvert jouera bien les Tartufes, comme un hypocrite sera superbe dans les héros. Le premier ne craindra pas qu'on le prenne pour un véritable fourbe; et l'autre sera enchanté d'avoir une occasion de paraître meilleur qu'il est en effet.

*
* *

Plus mon rôle m'ennuie, mieux je le joue. Je suis forcé d'étudier davantage.

*
* *

Pourquoi cette distinction, comédie et drame? Pourquoi dans l'une ne parler qu'à l'esprit? Pourquoi dans l'autre ne chercher qu'à émouvoir! La nature ne procède pas ainsi. Elle réunit et combine ces deux éléments que vous séparez. La division des genres est évidemment une preuve de notre impuissance. L'œuvre complet, c'est Racine et Molière ensemble, mais chacun d'eux isolément n'a copié qu'une face du modèle. Un drame spirituel, une comédie émouvante, voilà quel serait le type du vrai absolu.

*
* *

Il semble que les rôles les plus difficiles et les plus ingrats sont ceux qui devraient exiger pour interprètes les acteurs les plus habiles. C'est ordinairement le contraire qui a lieu. Les beaux rôles, ceux qui sont faits pour tel artiste célèbre et goûté du public, sont souvent brillants et sympathiques au point de pouvoir se

passer, pour produire de l'effet, d'une exécution hors ligne. Au lieu que les rôles à côté sont le plus souvent si mauvais que le talent seul d'un grand comédien pourrait réussir à les rendre intéressants. On abandonne ceux-là à des acteurs tout à fait vulgaires et incapables de les faire valoir (1).

*
* *

Le travail de l'acteur, c'est la répétition. La représentation est son délassement.

*
* *

Répéter, c'est faire son tableau; jouer, c'est le découvrir aux yeux.

*
* *

Toutes les personnes qui commencent le théâtre perdent beaucoup de temps avant de

(1) On dit que le public aime les nouveautés. jouez-lui un ouvrage dont tous les rôles seront tenus avec talent, c'en sera une.

(Rémond de Saint-Albine, *L'Art théâtral*)

comprendre la nécessité des répétitions. Elles comptent sur l'inspiration du soir pour se pénétrer de leur personnage. Il leur faut bien des années pour se convaincre enfin que l'inspiration dans les arts est le dernier mot de l'effort. Ils la traitent comme une courtisane prête à se livrer au premier qui passe ; mais c'est une vierge hautaine qu'il faut prier longtemps avant d'obtenir d'elle un sourire.

*
* *

Un diseur est un homme qui ne sait que dessiner ; un brûleur de planches est un homme qui ne sait que peindre ; et un comédien un homme qui dessine et qui peint.

*
* *

Il ne faut pas confondre l'air ennuyé avec l'air ému, ni l'air méchant avec l'air énergique.

*
* *

Un menteur contrefait les mouvements de la nature, et son artifice consiste à singer avec

adresse les signes extérieurs du sentiment qu'il feint d'éprouver. C'est précisément ce que fait le comédien quand il joue son rôle. Mais le premier nous déplaît d'autant plus qu'il réussit mieux à nous tromper, et le second d'autant moins qu'il y réussit plus mal.



Peut-être que les meilleurs juges des statues et des tableaux sont les modèles, comme les meilleurs critiques pour les comédiens sont le souffleur et les employés. Ces gens-là ont l'habitude de comparer. Ils sont blasés sur l'illusion théâtrale, qui égare le jugement du public.



Pour faire du nouveau en poésie, il est inutile d'inventer un système de versification ; il suffit d'écrire de bons vers. En publiant une pensée juste ou une image vraie, on est sûr de ne pas ressembler aux autres.

*
* *

Pour aller à la vérité il n'y a qu'une route (1), mais une route droite et lumineuse. Dès le premier pas, on voit distinctement le but qui est au bout. Mais plus on avance, plus on s'aperçoit que ce but est placé loin. Les faibles perdent courage et se jettent dans des chemins de traverse, où ils errent à l'aventure et vont se perdre dans l'obscurité. Les forts marchent toujours en avant, l'œil fixé vers cette étoile qui scintille là-bas. Ceux qui s'avancent le plus loin sont les hommes de génie ; ceux qui les suivent à distance sont les hommes de talent. Quant aux autres, ils sont..... les autres.

*
* *

Quand on est sur la route de la vérité, on peut indifféremment marcher, s'arrêter, courir, tomber, se relever, prendre du repos, et même

(1) Mille routes dévoient du blanc : une y va.
(Montaigne, *Essais*, chap. I.)

s'endormir de temps en temps. Pourvu qu'on ne s'écarte pas de la ligne, tout est égal.

*
* *

Je ne sais pas si vous êtes comme moi, mais le dernier goujat qui me trouve bien dans mon rôle me paraît un plus habile homme que le critique autorisé qui m'y trouve mauvais.

*
* *

Pour moi, un bon directeur, c'est celui qui me paye bien ; une bonne pièce, celle dans laquelle je joue un beau rôle ; un bon public celui qui m'applaudit, et un journaliste intelligent, celui qui proclame que j'ai du mérite. Quant à tous ces gens qui me trouvent mauvais, je les considère comme étant absolument dépourvus de goût (1).

(1) Mais ces Français n'auront donc jamais de goût ?...
(Exclamation du Cardinal de Richelieu en apprenant le mauvais succès d'une de ses tragédies.)

*
* *

Je ne crois pas qu'il y ait au monde un seul acteur chez qui je ne parvienne à découvrir quelque défaut grave. En revanche, je défie bien le critique le plus autorisé de réussir à m'éclairer sur mes propres imperfections.

*
* *

Ces défauts, que je me plais à constater chez les autres, vous me dites que je les ai moi-même; c'est possible, mais ils me choquent moins chez moi que chez eux. Voyez donc combien ils sont horribles et comme ils rendent ces pauvres gens ridicules! Au lieu que tout cela s'amende et s'adoucit dès que c'est moi que je regarde et non plus eux. Changeons, s'il vous plaît, le mot, et, pour nous entendre, appelons un défaut le défaut qui est au voisin, et un mérite le défaut qui nous est propre.

IV

L'Orateur et l'Acteur.

Que l'acteur parle d'abord avec sa physionomie et son geste, qu'on devine ce qu'il va dire avant qu'il l'ait énoncé. Les mots ne doivent pas être autre chose que l'explication du geste. La parole est le langage convenu, celui de l'homme civilisé; le geste est le langage primitif, celui de la bête. Son expression est plus spontanée et plus rapide. La vivacité méridionale est très-éloquente et peut être consultée utilement quand il s'agit de peindre le langage animé de la passion. Les gens du Nord sont moins prompts à jeter leur âme dehors ; leurs passions, plus vivaces, sont moins vives.

***

Pour trouver l'accent vrai, même dans le

style noble, imiter les inflexions de la rue, les noter, s'en souvenir, les appliquer au rôle avec des variations dans la clef. Un demi-ton, un quart de ton au-dessus ou au-dessous, et le langage sera noble ou trivial.

*
* *

En scène, le plus difficile n'est pas de savoir parler, c'est de savoir se taire. On joue tour à tour en parlant et en écoutant. On ne peut pas parler sans jouer, mais on peut jouer sans parler.

*
* *

L'effet que produit celui qui parle dépend moins de la façon dont il parle que de la physionomie de celui qui l'écoute (1).

*
* *

Geste inutile, bavardage en action.

(1) Voilà une vérité que les mauvais camarades connaissent trop bien. *(Note de l'auteur).*

*
* *

On entend ordinairement par le mot « geste » l'action du bras et celle de la main. Mais les diverses positions qu'affectent la tête, le cou, le torse et les jambes, de doivent-elles pas être considérées comme de véritables gestes ? Toutes les parties du corps, à des degrés divers, sont auxiliaires de la parole, et c'est de leur concours harmonieux que naît l'illusion du jeu de l'acteur.

*
* *

Quintilien ne veut pas que l'orateur peigne avec son geste les objets qu'il nomme dans son discours (1). Mais il y a, ce me semble, une différence essentielle entre les procédés du comédien et ceux de l'orateur. Celui-ci invente ce qu'il dit, l'autre veut avoir l'air de l'inventer ; le second se propose pour objet de nous émouvoir ou de nous convaincre, le premier cherche à nous faire croire qu'il est convaincu ou ému

(1) *De Institutione oratoris*, Livre XI, chapitre III.

lui-même; l'éloquence de l'orateur s'adresse plus particulièrement à l'intelligence, et celle du comédien plus spécialement aux passions et aux regards. L'orateur parle et l'acteur agit.

*
* *

En général, plus on parle à l'esprit, moins on fait de gestes; plus on s'adresse aux passions, plus on fait de gestes. Dans la comédie la parole est tout, le geste est souvent secondaire; dans les situations dramatiques, au contraire, la diction n'est rien, l'action est tout.

*
* *

Le dialogue est une diction d'ensemble, et la mise en scène une action d'ensemble.

*
* *

Il y a dans le dialogue deux objets à considérer, savoir : le diapason de la voix et le diapason du sentiment.

*
* *

La mise en scène est l'art de placer, de faire agir et se mouvoir les acteurs comme ils se placeraient, comme ils agiraient et comme ils marcheraient d'eux-mêmes s'ils inventaient leurs rôles au lieu de les réciter.

*
* *

Il y a dans la mise en scène trois objets à considérer, savoir : la vérité, l'intérêt du spectateur et la beauté.

*
* *

La meilleure mise en scène est celle qui est la plus facile à exécuter.

O Imitatores!...

Est-il nécessaire que les élèves étudient exclusivement les rôles du vieux répertoire, et n'y aurait-il pas souvent de l'avantage à leur faire répéter des rôles tirés des ouvrages contemporains, principalement de ceux qui se jouent tous les soirs et qu'ils peuvent voir interpréter par les créateurs ? Je crois qu'il peut être dangereux et qu'il est toujours inutile, pour une personne qui commence le théâtre, de voir exécuter par un artiste l'ouvrage qu'elle se propose d'exécuter elle-même. Car il arrivera infailliblement ceci : dès que l'élève aura vu jouer M. X, il ne songera plus qu'à une chose, à imiter M. X. Au lieu de se pénétrer de son personnage, au lieu de chercher en lui-même un accent vrai ou un geste naturel, il essayera

de se rappeler avec exactitude le mouvement qu'il a vu et l'intonation qu'il a entendue. Mais M. X a sa voix et vous avez la vôtre ; il a une façon de porter la tête ou de tenir le torse qui est à lui et non au personnage qu'il joue. Tout ce qui constitue en somme ses défauts et ses qualités lui appartient en propre et ne dépend pas de son rôle. Vous n'avez pas le droit de vous assimiler ces choses-là, vous n'en avez même pas le pouvoir. A la première parole que vous me dites, au premier geste que vous me faites, à la façon de porter votre main ici plutôt que là, je reconnais aussitôt que vous avez vu jouer M. X, et je vous trouve d'autant plus éloigné du naturel que vous faites de plus grands efforts pour renoncer à votre propre nature.



Au contraire, si vous vous condamnez à étudier vos rôles sans jamais les voir jouer par un autre, vous n'êtes plus distrait de vos efforts par l'éternelle image de la représentation théâ-

trale ; vous avez une liberté bien plus féconde pour trouver dans votre propre cœur et dans votre propre intelligence le secret de ces élans ou de ces finesses qui ont l'air de se produire spontanément. Que diriez-vous d'une personne qui, ne sachant ni peindre ni dessiner, voudrait apprendre à dessiner et à peindre en exécutant la copie du dernier tableau de M. Cabanel ? Suivre à la Comédie-Française les représentations d'un ouvrage nouveau qui a de la vogue et choisir, pour sujet d'étude, le rôle que joue M. Delaunay, afin de réussir à bien imiter ce qu'on lui voit faire, me paraît être un procédé aussi ridicule. C'est toujours l'erreur des apprentis dans tous les métiers : ils veulent commencer par la fin. Mais avant de composer des livres, il faut savoir écrire ; et avant de savoir écrire, il faut apprendre sa grammaire. On ne débute pas dans les classes par la rhétorique, et c'est successivement et par des degrés que l'on arrive enfin à faire un discours. Les études d'un comédien et celles de tous les artistes en

général suivent absolument le même ordre et sont soumises aux mêmes nécessités, qui sont celles de la logique.

Études d'après l'antique.

Il y a des personnes qui disent : « Pourquoi toujours l'antique, et qu'avons-nous à faire d'autres modèles que de la nature ? Supposons que par je ne sais quelle cause impossible à prévoir mais qu'il est permis d'imaginer par la pensée, tous les ouvrages d'art qui sont aujourd'hui sur la terre se trouvent absolument anéantis et qu'il n'en reste plus un seul pour enseigner à nos fils comment les artistes travaillaient avant nous. Est-ce que tout serait perdu avec les ouvrages? Est-ce qu'il ne resterait plus le modèle lui-même? Est-ce que l'intelligence et l'instinct des nouveaux artistes ne les condui-

raient pas à inventer de nouveau les mêmes chefs-d'œuvre ? » Rien de plus rationnel que cette assurance, et il est très-logique de croire que les mêmes causes amèneraient les mêmes effets. Mais enfin, puisque nous n'en sommes pas réduits à cette extrémité, puisqu'au contraire nous possédons une immense somme d'expérience et de qualités acquises, pourquoi irions-nous de gaieté de cœur renoncer à tout cet avantage et rejeter systématiquement la science que nous ont léguée les générations disparues, sous le prétexte puéril que ceux qui sont venus avant tous les autres se sont forcément passés de maîtres. Que ne rejetez-vous également la science de l'écriture et celle même de la parole, puisque vous ne les avez pas non plus trouvées par vous-même? Mais songez, je vous prie, à l'épouvantable travail que vous m'imposez. Si je veux composer un pauvre petit vaudeville en un acte, me voici arrêté tout court par cette considération très-exacte que les auteurs qui m'ont précédé ont

fait des vaudevilles avant moi, et même j'ai la douleur de constater dans ma mémoire que j'en ai lu ou joué une quantité considérable. Comment faire pour échapper à cette tyrannie du passé? Direz-vous qu'il y a vaudeville et vaudeville? C'est très-bien, mais vous ne songez pas que chacun de ces vaudevillistes qui m'ont précédé a eu en tête d'amuser les gens et de leur montrer qu'il avait de l'esprit. Faudra-t-il, pour ne point faire comme mes prédécesseurs, et pour créer un genre de vaudeville tout à fait neuf, me proposer pour but d'endormir mon public et de lui montrer clairement que je suis une bête? En outre, comment écrirai-je ma pièce, ou plutôt l'écrirai-je? Car avant que j'aie inventé un nouveau langage et des caractères qui soient tout à fait de ma façon, il est certain que les années passeront, et quand j'aurai atteint l'extrême vieillesse, il s'agira alors d'enseigner ma méthode aux autres hommes, afin que les uns puissent représenter mon ouvrage et que les autres soient en état de l'entendre...

Cette perspective me refroidit. Par grâce, messieurs les réalistes, laissez-moi composer mon petit vaudeville en simple français et suivant les habitudes de tous les auteurs qui ont fait des vaudevilles jusqu'à ce jour, et ne condamnez pas chacun de nous à recommencer individuellement la besogne de l'humanité tout entière.

Aphorismes mélancoliques ou plaisants, suivant le tempérament des lecteurs.

Il y a beaucoup de pauvres diables qui prétendent que pour réussir dans le monde, il est absolument inutile d'avoir des talents, et qu'il suffit pour cela d'intriguer. Si cela était aussi vrai qu'ils l'affirment, ces gens-là seraient depuis longtemps à la tête des affaires.

* * *

Pour bien réussir dans le monde, il est inutile d'avoir de l'esprit : tous ceux qui ne sont arrivés à rien vous le diront ; mais il est également utile d'en avoir : tous ceux qui ont de bonnes places l'affirment.

* * *

Que d'esprit il faut à la vertu pour ne pas

déplaire! que de bêtise il faut au vice pour ne pas séduire!

*
* *

Admirons la Providence dans la manière dont elle a distribué aux femmes les avantages du corps et ceux de l'esprit. Si les plus belles avaient encore le plus d'esprit, les laides seraient vraiment trop à plaindre. Au lieu que, par un effet de la sollicitude céleste, les moins jolies sont ordinairement les plus spirituelles.

*
* *

Ce que l'on appelle en affaires avoir du bonheur, c'est le plus souvent le mériter.

*
* *

Pierre n'a jamais été assez simple pour risquer son argent dans des spéculations impossibles. Quand il entreprend une affaire, il en a calculé d'avance toutes les bonnes et toutes les mauvaises chances. Aussi n'a-t-il jamais perdu

un sou, et est-il arrivé à la fortune. Ses rivaux disent de lui qu'il a du bonheur. Un grand bonheur, en effet, celui d'avoir reçu du ciel assez de bon sens pour ne pas imiter leur sottise.

*
* *

Il faut nous sentir ou bien supérieurs ou bien inférieurs aux autres hommes pour vanter leurs talents.

*
* *

Il y a dans les arts un très-petit nombre d'hommes qui ne sont pas complétement convaincus de leur supériorité sur tous les autres, ce sont ceux qui ont du talent.

*
* *

Il est presque aussi rare de bien apprécier le talent des autres que d'en avoir soi-même.

*
* *

Si les artistes mettaient à découvrir leurs

propres défauts la moitié de l'ardeur qu'ils dépensent pour découvrir les défauts des autres, les bons ouvrages seraient moins rares.

*
* *

Il y a des gens dont il est pourtant bien difficile de dire qu'ils n'ont pas d'esprit, tant ils sont habiles à persuader le contraire aux sots.

*
* *

La discrétion n'est une vertu qu'autant qu'elle nous empêche de divulguer le mal que nous savons des autres.

*
* *

La modestie est une apparence. C'est la forme extérieure de l'orgueil chez les personnes qui ne sont pas sottes.

*
* *

Avouez que Pierre est un imbécile, puisqu'il n'a jamais réussi à gagner de l'argent, et que

Jacques a de l'esprit puisqu'il est devenu riche.

*
* *

Le seul talent qui ne soit pas contesté, c'est celui qui est bien payé. Un artiste qui vend cher a du talent; c'est un fait. Pourtant c'est aussi un fait que plusieurs artistes de talent sont morts dans la misère ou dans une très-humble médiocrité. Accordez-moi qu'il est possible d'avoir du talent et d'être pauvre, et je vous accorderai que tous les artistes parvenus à la fortune ont du talent.

*
* *

On estime communément les ouvrages d'esprit suivant ce qu'ils rapportent, et les artistes suivant ce qu'ils gagnent. Je ne veux pas soutenir que cette manière d'apprécier soit la plus logique, mais elle est certainement la plus commode. Dès qu'il n'est plus question d'autre chose que de savoir précisément combien tel tableau a été payé, ou quelle somme

touche par mois mademoiselle X., le rôle du critique se trouve singulièrement simplifié. Il ne consiste plus qu'à dresser un petit état comparatif des valeurs diverses, à se tenir au courant des hausses et des baisses, et à ajouter, suivant les variations du marché : Monsieur X. coté tant, talent complet; monsieur A. tant, talent moindre; monsieur B. tant, talent au-dessous du médiocre; et ainsi de suite. On a son petit travail dans la poche, on l'en tire, on y jette un regard, et l'homme est jugé.

*
* *

Combien de défauts utiles pour séduire les masses! mais quel ensemble de perfections pour ne pas déplaire aux gens délicats!

*
* *

Il semble que de tous les arts, le théâtre est celui qui devrait exiger les connaissances les plus variées, sinon les plus profondes. C'est peut-être celui où l'ignorance est la plus géné-

rale. Il faut être bachelier pour avoir le droit de faire des additions dans le bureau d'un ministère, et il est inutile de savoir le français pour interpréter publiquement les ouvrages d'esprit.

Naturel et nature.

Il ne faut pas confondre le naturel avec la nature elle-même. Il y a la nature et il y a l'art; comme il y a l'original et la copie. Ce que l'on appelle le naturel, c'est une copie qui ressemble parfaitement, mais ce n'est pas l'original.

*
* *

Bien des personnes nous disent : A quoi bon des leçons? (1) qu'avons-nous à apprendre de plus que nos rôles? Sachons-les parfaitement, et quand nous les saurons, nous n'aurons plus

(1) Il faut avouer que l'art ôte quelque chose à un ouvrage, ainsi que la lime au fer qu'elle polit, la pierre au ciseau qu'elle aiguise, et le temps au vin qu'il mûrit.

(Instit. orat., l. II, ch. 12.)

autre chose à faire qu'à parler et agir comme nous faisons en ville. J'ai, par exemple, à vous dire bonjour et à vous serrer la main : est-ce que je ne vous dis pas bonjour tous les jours? est-ce que je n'ai pas l'habitude de vous serrer la main, et avez-vous la prétention de m'enseigner des mouvements qui me sont familiers? Vous avez raison. Il faut vous laisser faire, et il est impossible que vous n'exécutiez pas dans la perfection une chose si commune et si simple. Mais pourquoi ne restez-vous pas vous-même, et qui vous pousse à changer du tout ou tout dès que vous me dites bonjour en me rencontrant sur les planches d'un théâtre au lieu de me dire bonjour en m'apercevant dans la rue? Ou demeurez en effet dans vos rôles ce que je vous vois à la ville, ou convenez avec moi que la comédie est un art qu'il faut apprendre.

***

Est-il réellement plus facile, comme on le croit généralement, de paraître naturel, et même

de l'être, dans les situations ordinaires que dans celles qui sont extrêmes? Est-il plus aisé de représenter d'une facon satisfaisante pour le spectateur une mère caressant son enfant, qu'une mère retrouvant son cadavre? D'un côté, il est certain que nous voyons plus rarement des mères retrouvant le cadavre de leur enfant que des mères caressant leur enfant sur leurs genoux, et que par conséquent nous avons moins souvent l'occasion d'observer ce qui se passe dans la nature dans le premier cas que dans l'autre; mais d'un autre côté, ceux qui sont dans la salle et qui nous jugent, se trouvent absolument dans les mêmes conditions que nous, c'est-à-dire qu'ils manquent pour apprécier la justesse de notre imitation des éléments qui nous ont manqué pour l'exécuter; au lieu qu'il leur est bien plus facile de remarquer si nous sommes naturels ou non, dès qu'il s'agit de situations comme celles dont ils sont témoins tous les jours. C'est pour cette considération que le genre où il est le plus difficile de réussir

complétement, c'est la comédie de mœurs. On peut même observer qu'en général plus le genre ou le rôle que joue l'acteur s'éloigne de la vérité et se rapproche de la fantaisie, moins l'acteur a besoin de talent pour y réussir ; et qu'au contraire, plus le genre et le rôle qu'il est appelé à jouer sont près de la nature, et plus le public s'apercevra aisément de l'imperfection du jeu de l'acteur.



Il est assez aisé de faire le fou d'une façon qui contente le public. Toutes les sottises que l'acteur imagine passent pour une imitation de la nature. Dès qu'il ne s'agit plus d'autre chose que d'avoir l'air de ne pas penser à ce qu'on dit, la difficulté de parler juste est moindre.



C'est une étude bien plus délicate et bien plus complexe qu'on ne le croit communément que celle d'observer l'expression des physionomies

ou celle des gestes dans la nature. Combien de personnes ne sont pas sincères, et règlent leur visage et leur maintien au lieu de s'abandonner à l'élan de la nature! Quant on vient à considérer d'une part combien les personnes d'un esprit cultivé savent commander à leurs mouvements par le double empire de l'éducation et de l'habitude, et d'autre part combien les gens qui travaillent de leurs bras arrivent de bonne heure à une certaine insensibilité qui les rend peu propres à recevoir des émotions vives, on constate avec inquiétude qu'en définitive ce n'est point une chose si facile de rencontrer une personne en ville qui ne joue pas elle-même la comédie en exprimant la tendresse, la douleur ou le plaisir. Sans compter qu'il peut y avoir pour le comédien quelque danger à se laisser tromper par les apparences. Car enfin, si une personne me dit blanc et qu'elle pense noir, il est évident que je serai dans le faux en l'imitant. Aussi est-il nécessaire, quand on observe les gens avec l'intention de les imiter,

de se rendre bien compte, aussi exactement que possible, de la sincérité des émotions qu'ils paraissent éprouver.

Où l'auteur se montre raide pour les métaphysiciens.

Ce que les philosophes appellent éclectisme n'est pas possible dans les arts. Vous ne pouvez pas voir la nature un peu avec les yeux de Rubens et un peu avec le regard de Léonard, ni faire un paysage à moitié comme Poussin et à moitié comme Ruysdaël. Chaque personne est organisée d'une façon qui la rend plus particulièrement propre à apercevoir l'image des objets suivant certaines conditions plutôt que suivant certaines autres; les uns sont myopes et les autres presbytes. Étendez cette observation aux facultés de l'intelligence, et dites-moi s'il est possible d'admettre que deux artistes nous donnent la même copie quand le modèle diffère pour chacun d'eux? Il arrive au contraire que

ceux qui distinguent les finesses du détail sont fort sincères en disant que ceux qui ne les rendent pas négligent de représenter la nature dans sa perfection et n'imitent d'elle qu'une partie incomplète et grossière. Au lieu que les peintres organisés de manière à n'apercevoir que la masse, et point les détails, ont raison en affirmant de leur côté que les détails ne sont rien et que l'important c'est l'ensemble. Comme les peintres qui voient gris et ceux qui voient rouge sont très-naturellement conduits par la différence de leurs impressions au contraste de leurs ouvrages. Quand monsieur Ingres me dit que Rubens ne voit pas les couleurs comme elles sont dans la nature, je conclus de son erreur que la nature se colorait aux yeux de monsieur Ingres autrement qu'elle ne se colorait aux yeux de Rubens. Loin donc qu'il faille nous étonner de la divergence des écoles et même des mépris passionnés que les artistes de talents opposés professent généralement les uns à l'égard des autres, considérons ce fait comme

étant la conséquence obligée de la variété des organisations et des instincts, bien plutôt que le résultat d'aveuglements systématiques ou de mesquines questions d'amour-propre.

***

Tant qu'il y aura, soit pour exécuter, soit pour apprécier les ouvrages d'art, des hommes doués de facultés et d'organisations opposées, il arrivera nécessairement que les artistes, comme les critiques, se partageront en deux camps tout à fait distincts.

D'un côté se rangeront tous ceux qui seront délicieusement frappés soit par le charme des couleurs, soit par la magie de l'effet, soit par la vérité rigoureusement exacte de l'imitation.

De l'autre, se réuniront les personnes plus particulièrement sensibles à des jouissances d'un autre ordre. Celles-là se préoccuperont, sur toute chose, soit de la pensée, soit du sen-

timent que l'artiste aura exprimés dans son tableau.

Entre Raphaël et Rubens, quel abîme!

Et pourtant, est-ce que l'un de ces deux hommes peut être considéré comme étant demeuré inférieur à l'autre?

Assurément non. Mais suivant que notre goût personnel nous conseille, c'est-à-dire suivant qu'une sorte d'affinité inconsciente nous attire vers l'un de ces deux grands artistes plutôt que vers l'autre, nous préférons, qui l'éclat éblouissant de Rubens, qui la grandeur sereine de Raphaël.

Il nous est extrêmement difficile de confondre dans une égale affection des talents si profondément séparés l'un de l'autre, parce que le genre de beautés qui nous séduisent chez celui-ci sont précisément celles qui manquent le plus à celui-là. De telle sorte que plus nous avons eu de plaisir à les goûter chez le premier, plus nous regrettons vivement de ne les point rencontrer chez le second. Mais nous écrierons-nous : «Voici

celui qui me plaît le mieux : donc, voici celui qui est le plus fort... » ?

Un tel raisonnement choquerait le bon sens. Si l'on y prend garde, il ne s'éloigne pourtant pas beaucoup de celui qui se cache sous l'argumentation diffuse de plus d'un ouvrage d'esthétique.

Quant à moi, je l'avoue, je me défie, comme d'une peste, de ce procédé qui consiste soit à louer, soit à dénigrer un tableau pour des raisons absolument étrangères à l'art de peindre ; de cette négligence, quelquefois ingénue, quelquefois systématique, qui ferme les yeux du critique aux mérites de l'exécution pour ne lui permettre d'envisager autre chose que le choix du sujet ou que la valeur de la pensée. En matière de peinture, j'aurais, je le dis sans vergogne, j'aurais plus de confiance dans l'expérience d'un simple commissaire-priseur près l'hôtel des ventes que dans les plus sublimes théories d'un métaphysicien. Bref, si j'étais peintre, si j'envoyais des toiles aux Salons,

le jury qui me paraîtrait le plus capable de tomber dans l'erreur, serait un jury qui se composerait uniquement de littérateurs.

Où l'auteur se montrera quelque peu irrévérencieux à l'égard du Suffrage universel.

Un auteur peut arriver à la réputation par un four éclatant; comme un industriel s'enrichit par une faillite.

*
* *

Il y a des ouvrages d'esprit qui paraissent avoir été gâchés par des maçons, comme il y a des ouvrages de maçonnerie qui ont exigé de l'ouvrier une délicatesse très-intelligente.

*
* *

Il y a des pièces de théâtre si peu vraisemblables qu'elles semblent avoir été inventées à plaisir pour exercer le talent des acteurs chargés de les faire accepter. Il y en a d'autres qui

sont si parfaites qu'elles font le désespoir des comédiens, impuissants à être aussi naturels que l'auteur.

*
* *

Je n'admettrai jamais la juridiction du suffrage universel pour décider de la valeur d'une pièce de théâtre ou de celle d'un tableau. Les ignorants et les imbéciles seront toujours en majorité. En appeler au jugement du plus grand nombre, c'est évidemment soumettre le jugement éclairé des personnes d'esprit au caprice aveugle des sots. Le premier venu ne peut pas formuler une opinion motivée sur la valeur d'un tableau. Il y faut une préparation, une éducation artistique qui ne sont possibles qu'à un petit nombre d'hommes. Si vous donnez la même importance à l'opinion d'un maçon et à celle d'un médecin ou d'un avocat, attendez-vous à toutes les sottises. Ou donnez de l'esprit à ceux qui n'en ont pas, ou empêchez-les de juger les ouvrages d'esprit.

*
* *

L'estime qui vient de la foule n'a presque jamais de fondement. Le public ne s'incline devant les talents que lorsque ces talents ont été proclamés et salués préalablement par les personnes qui savent juger. Point de défaillance en face des froideurs de la foule; point d'orgueil devant ses applaudissements passionnés. Ni ceux-ci, ni celles-là ne valent le témoignage de notre conscience ou le conseil d'un connaisseur.

*
* *

Quand une pièce réussit bien, ne dites pas : « l'auteur a fait un bon ouvrage. » Dites seulement : « il a fait une pièce qui a bien réussi. » Il peut arriver pourtant qu'une pièce ait du succès, quoique étant excellente. Ce sont de ces surprises agréables qui réjouissent les gens de goût.

*
* *

Un auteur a donné au public un petit acte

qui étincelait de gaieté et d'esprit et qui est tombé. Le même auteur, quelques semaines plus tard, a obtenu un succès insolent avec une pièce médiocre.

*
* *

L'auteur qui n'est qu'habile subit l'influence du public et cède au caprice de la mode. L'auteur du génie résiste au mauvais goût de son temps et impose violemment sa personnalité à la foule. Le premier est un serviteur dont nous apprécions le zèle officieux ; l'autre, un maître dont nous subissons l'autorité.

*
* *

La comédie parle à l'intelligence, le drame remue les passions. L'une veut instruire et amuser ; l'autre, émouvoir. Le public qui goûtera les finesses de la première, sera toujours insensible aux émotions du second. La comédie s'adresse exclusivement aux personnes qui ont le goût cultivé ; le drame s'adresse à tous les autres.

*
* *

On dit : « Les passions sont à l'ignorant comme à l'homme instruit, et quand il s'agit d'être ému, il est inutile d'avoir fait ses classes. » D'accord. Mais quelles sont les passions qu'il faudra exciter chez le peuple pour qu'il batte des mains et trouve l'ouvrage bon? Demandez à la plupart de nos fabricants de mélodrames le secret de leurs triomphes les plus populaires. Je défie qu'on présente au public des boulevards, avec quelque chance de succès, une autre pièce que celle-ci : « Jacques qui est pauvre, mais vertueux, empêche Arthur, qui est riche et canaille, de séduire Jacquotte, qui est pauvre et honnête, ou d'ennuyer Jacquot, qui est honnête et pauvre. »

*
* *

Il y a des faits qu'on n'explique pas, on les constate. Un homme, qui à lui seul a plus d'esprit que la plupart des écrivains de son temps, a fait une pièce de théâtre où il n'a mis que des

niaiseries. Le public a fait tomber la pièce, non parce qu'elle était mauvaise, mais parce qu'elle était de lui. Il faut ajouter que l'ouvrage n'était pas plus mauvais que plusieurs de ceux qui ont enrichi leur auteur (1).

***

Toutes les fois que l'on veut faire l'éloge d'un ouvrage, on ne manque pas de dire : « Il a atteint tel chiffre de représentations. Si le public a couru à cette pièce, c'est qu'elle était bonne. » Je répète que le succès n'est jamais un arrêt sans appel, ni le public un juge en dernier ressort. Le caprice, la mode du jour, une jolie actrice, l'éclat d'un scandale, l'à-propos de la politique, mille autres motifs étrangers à l'ouvrage ont pu, dans de certaines conditions et à un moment donné, remplir une salle de spectacle avec une pièce qui ne valait pas grand'chose. On redonnera l'ouvrage l'an-

(1) *Gaëtana.*

née suivante et le public sera surpris de s'y être tant amusé naguère.

*
* *

Le public appréciera d'autant plus volontiers votre mérite qu'il l'aura entendu vanter davantage. Un acteur qui a la réputation d'un homme de talent déplaira bien difficilement à la masse des spectateurs, même s'il joue mal. Tout ce qu'il pourra faire et qu'on blâmerait chez un inconnu, venant de lui passe pour excellent. Il faudra qu'il soit bien mauvais pour qu'on s'avise enfin de le trouver tel. Il est vrai que, dès que le fait paraît établi, le public prend sa revanche et se montre à son égard d'autant plus sévère qu'il a été aveuglé plus grossièrement.

*
* *

Quand vous avez déplu au public, concluez hardiment de ce fait que vous avez été mauvais. Mais parce que vous avez plu au public, n'allez pas croire que vous avez bien joué. Il n'y a pas

de conséquence. Le public a frappé des mains et a crié « bravo », c'est vrai; mais qui vous prouve que ce n'est pas ce que vous avez dit qu'il a trouvé de son goût, et non pas la façon dont vous l'avez dit? L'auteur est bien pour quelque chose, j'imagine, dans les émotions de ceux qui écoutent, et le plus souvent c'est l'illusion produite par l'ouvrage lui-même, et pas du tout votre jeu, qui est la cause de votre succès apparent. Prenez la peine d'écouter le public après la représentation, et vous deviendrez à la fois plus clairvoyant et plus modeste. Quand un acteur est absolument remarquable ou tout à fait ridicule, le jugement du public ne peut guère se tromper sur son compte; mais entre la perfection et le ridicule il y a bien des nuances, et ce sont ces nuances qui échappent à l'appréciateur vulgaire.

***

Il y a assurément des acteurs bien mauvais;

mais ce qui est navrant, c'est d'observer que devant un certain public ce ne sont pas toujours ceux-là qui ont le moins de succès. Les applaudissements qu'ils recueillent trop souvent devraient faire réfléchir les hommes d'État sur la logique du suffrage universel.



Il y a une sorte de lâcheté à s'incliner absolument devant le jugement du public. Pour un homme de bon sens, il est certain que dans toutes les branches des arts il se trouve des hommes d'un talent incontestable et qui ne plairont jamais à la foule, comme au rebours nous voyons des artistes d'une valeur tout à fait secondaire jouir d'une véritable célébrité, et des ouvrages médiocres ou même mauvais enrichir leur auteur. Le suffrage universel appliqué à l'appréciation des ouvrages d'esprit, conduirait les fous à la gloire, et les gens de mérite à Charenton.

*
* *

Ceux qui défendent avec une ardeur si inconsidérée ce ridicule aphorisme de la souveraineté du plus grand nombre, j'entends en matière de goût littéraire ou artistique, ne songent pas qu'ils enchaînent leur volonté intelligénte à une volonté imbécile, et qu'ils font de la pensée la servante de l'arithmétique. Si vous vous mettez cent aveugles pour me crier qu'il fait nuit noire en plein midi, je serai un fou de vous céder et de convenir avec vous qu'il ne fait pas clair.

Simple page.

L'agréable auteur, celui qui ne dit pas absolument tout, et qui me laisse le plaisir de trouver le reste !

L'outrageux bavard, celui qui doute de mon intelligence, et qui m'explique sa pensée, au lieu de me la faire entendre !



Je veux, quand j'ai terminé ma lecture, pouvoir dire de l'auteur que j'ai autant d'esprit que lui, et que toutes ces belles choses qu'il a écrites, je les avais pensées. Si l'ouvrage ne m'a pas inspiré ces sentiments, il n'est point achevé.



Quand un auteur me parle de manière à me

faire entendre que j'ai de l'esprit, je me sens naturellement porté à trouver qu'il en a lui-même.

*
* *

Ce serait une chose trop cruelle pour nous que de nous sentir louer par les sots. La nature a pourvu à cet inconvénient, en nous donnant la vertu de les trouver moins bêtes dès qu'ils nous prodiguent des louanges.

*
* *

Quand le talent est parvenu à son dernier degré de maturité, il produit quelquefois une belle fleur, qu'on appelle la Modestie.

*
* *

Il ne faut pas du tout croire que ce soit par une vie honnête et par des mœurs pures qu'une personne de théâtre arrive à se faire pardonner sa condition par les gens du monde. On com-

mence à montrer quelque considération pour elle, aussitôt qu'elle s'est acquis de la réputation dans cet art que l'on méprise.

Des Ficelles. — Mademoiselle Duchesnois et mademoiselle Rachel.

L'habitude d'applaudir dans les spectacles est peut-être un des obstacles les plus sérieux aux progrès des acteurs. Les jeunes gens qui commencent le théâtre ont la conviction très-sincère que dès qu'on les applaudit, c'est qu'ils sont bien, et qu'un acteur qui n'a pas été applaudi a été très-mauvais. Il est utile de leur affirmer que le contraire est ordinairement ce qui se passe. Rien de plus aisé, et surtout rien de plus étranger à l'imitation de la nature, que le procédé qui provoque à un moment donné les applaudissements du spectateur. Il y a un art pour être applaudi, comme il y a un art pour mériter d'être applaudi (1). C'est du reste

(1) Il ne faut pas toujours s'estimer en raison des applaudissements que l'on reçoit.

(*Mémoires de mademoiselle* Clairon.)

une étude amusante, que celle des moyens plus ou moins ingénieux dont l'ensemble constitue ce que les comédiens appellent une ficelle, et peut-être n'est-il pas inutile de la bien connaître, afin de se tenir plus aisément en garde contre elle.

La ficelle consiste le plus souvent à surprendre l'oreille ou les yeux par quelque chose de tout à fait inattendu, et qu'il est absolument impossible au spectateur de pressentir d'avance. L'effet n'est pas juste, mais il est fort.

Par exemple, mademoiselle Duchesnois dans le rôle de Marie-Stuart, avait coutume de préparer un de ses grands effets de la façon qui suit.

Elle prenait le soin de se tenir tout à fait au fond de la scène, et disait d'abord d'une voix de fausset :

> Si le ciel était juste, indigne souveraine,
> Vous seriez à mes pieds...

A ce moment, au lieu de continuer son mou-

vement comme l'auteur avait continué le sien, et de terminer sa pensée comme avait fait l'auteur, elle se taisait, descendait rapidement la scène face au public, se posait bien, et seulement après ces préparatifs, disait enfin d'une voix très-grave :

Car je suis votre reine ! ! !

Mademoiselle Rachel reprit le rôle et produisit en jouant avec naturel autant d'effet et bien plus d'émotion (1).

Il est difficile de jouer sans ficelles, parce qu'il est difficile d'être naturel. Un acteur qui n'a qu'un talent médiocre plaira bien difficilement s'il renonce volontairement à une ressource si commode ; de là vient que nous voyons souvent des hommes de mérite qui ne craignent pas de se servir de ficelles tout comme le dernier des cabotins. De sorte que l'on pourrait peut-être affirmer qu'il n'y a au

(1) Je tiens cet exemple de M. Régnier.

théâtre que deux sortes d'acteurs qui jouent sans ficelles, ce sont les jeunes gens qui commencent et les comédiens qui ont un talent hors ligne; les premiers parce qu'ils ne savent pas encore, et les autres parce qu'ils ne veulent plus.

De l'originalité. — Du talent. Du génie.

Tout acteur consciencieux et intelligent peut arriver à acquérir un certain mérite. Mais l'originalité n'est pas une qualité qui puisse venir avec le temps. Être original, c'est faire non pas toujours mieux, mais toujours autrement que les autres. Un acteur qui est fort bon peut manquer d'originalité. Un autre acteur, avec un talent moins complet, sera moins semblable à tout le monde.

*
* *

Je ne crois pas qu'on puisse être un homme de génie sans être un homme original : toutefois, on peut être fort original et n'avoir aucun génie.

***

Ce que l'on appelle talent dans les arts est susceptible de bien des degrés. On peut avoir un peu de talent, on peut en avoir beaucoup. Le talent, à un certain degré, n'est pas moins capable d'originalité que le génie lui-même.

***

Il est aisé de faire assez bien ; le difficile, c'est la perfection. Combien d'élèves nous donnent de brillantes ébauches, qui n'arrivent jamais à exécuter un bon tableau.

***

Il n'y a de grands peintres que ceux dont la science pratique et l'habileté du faire ont servi l'imagination et le sentiment. Nombre de beaux génies ont laissé de médiocres ouvrages, parce qu'ils n'ont eu d'autre souci que d'inventer et de combiner des arrangements agréables sans serrer de près la nature et sans l'imiter scrupuleusement dans ses couleurs et dans ses con-

tours. Le peintre le plus complet est celui qui sait tout ensemble trouver l'idée et l'exprimer, et le vrai talent consiste dans l'alliance absolue et intime des qualités de l'ouvrier et de celles du penseur. Une intelligence et une main, voilà Raphaël.

***

Il y a des gens qui disent : « L'idée est tout. » Je crois qu'au contraire l'idée est peu de chose. Tout le monde a des idées, et même de fort bonnes, mais personne ne sait les rendre. Le talent consiste bien moins à trouver un sujet neuf qu'à bien exécuter un sujet quelconque. On peut faire une comédie fort originale sur un sujet rebattu ; pourvu qu'on y ait mis de la vérité et de la justesse, on se sera écarté du commun. Rien ne change dans la nature. Qu'il s'agisse de peindre nos passions ou nos vices, ou de représenter les formes et les couleurs des objets sensibles, à toutes les époques l'artiste et le poète ont le même sujet

d'études, et puisque le modèle demeure éternellement le même, pourquoi l'image changerait-elle? L'originalité ne consiste pas à peindre des cerises bleues et des carottes noires, mais à représenter des carottes et des cerises qui ressemblent exactement à celles que nous voyons dans nos jardins. Le vrai but des arts c'est d'imiter ce qui est. Les hommes de talent rendent l'imitation à peu près exacte ; après eux viennent les gens qui imitent les ouvrages de ceux-là au lieu de copier la nature même. Être original c'est faire autrement que les autres, je le veux bien, mais dans ce sens que ceux qui manquent d'originalité imitent les copies et non le modèle, au lieu que ceux qui ont un talent original imitent le modèle et non les copies.

***

Lekain définit le talent « la faculté d'éprouver l'enthousiasme et de le communiquer aux autres. » Si bizarre que puisse paraître cette

opinion, comme elle est celle d'un comédien illustre, nous ne pouvons pas la rejeter sans examen.

Et d'abord, qu'est-ce que l'enthousiasme, et dans quelles conditions est-ce qu'il se produit ?

Quelle que soit la nature de l'enthousiasme, soit qu'on le considère comme une exaltation momentanée des facultés de l'intelligence, soit qu'on le regarde comme l'expression passionnée de l'admiration, jamais nous ne confondrons un phénomène de l'organisme avec l'ensemble des qualités qui composent le talent du comédien.

L'enthousiasme n'est possible que dans de certaines conditions et ne convient qu'à de certains caractères. Burrhus qui se jette aux pieds de son maître pour le détourner d'un crime, peut lui faire de la vertu une peinture enthousiaste, mais jamais Néron ne réussira à exciter dans nos cœurs d'autres mouvements que ceux de l'exécration et de l'horreur. La comédie est absolument dépourvue de situations et de carac-

tères propres à exciter l'enthousiasme. Est-ce à dire qu'il est impossible de montrer du talent en jouant la finesse, la ruse, la perfidie, le mensonge, la trahison ou l'hypocrisie? Évidemment Lekain parle en tragédien et même en tragédien d'une époque spéciale.

Je ne sais pas si la définition qu'il fait du talent en général convenait particulièrement au sien, mais aujourd'hui et en parlant des comédiens contemporains, elle n'a pas de sens. Si l'enthousiasme ou la faculté de s'échauffer soi-même et de communiquer sa chaleur aux autres est, en effet, l'un des dons les plus précieux que puisse posséder un acteur, on peut dire que ce don serait inutile s'il n'était accompagné de beaucoup d'autres. Le talent, en somme, ce n'est ni l'imagination, ni l'enthousiasme, ni l'observation, ni l'esprit, mais c'est tout cela réuni et combiné de façon à satisfaire entièrement aux exigences spéciales du théâtre. Le vrai talent dans tous les arts consiste à imiter parfaitement la nature, et, de quelque

façon que l'on s'y prenne pour arriver à ce but, dès qu'il est atteint, on a du talent.

*
* *

Quant au génie!... Lorsque je vois Pascal être à douze ans le premier mathématicien de son temps, Bonaparte grand homme à vingt-cinq et Rachel maîtresse de son art dès le premier soir de ses débuts, je suis porté à considérer le génie comme un phénomène et un accident. Loin de regarder les hommes de génie comme des êtres pareils au commun des hommes, mais qui savent seulement s'élever plus haut que les autres, je me les représente comme des émanations directes de la Divinité, qui viennent s'asseoir un instant sur ce sommet lumineux, inaccessible aux simples humains, et qui ont pour mission de nous indiquer la route et de nous montrer ce qu'on trouve au bout. Le beau et le vrai absolus sont de Dieu. Il nous en envoie quelques rayons par l'intermédiaire de certains êtres faits comme nous

autres et pourvus d'organes semblables aux nôtres qui leur permettent de nous communiquer sa lumière divine. Ce sont ces êtres que nous appelons des hommes de génie.

LIVRE III

TYPES ET PORTRAITS

CROQUIS D'APRÈS NATURE

L'amour est un besoin de la nature; je l'ai satisfait, mais de manière à n'en pas rougir. Je défie qu'on me cite un marché honteux; je défie qu'on me cite un seul homme qui m'ait payée.

(Mémoires de Mademoiselle CLAIRON.)

LIVRE III

—

TYPES ET PORTRAITS, CROQUIS D'APRÈS NATURE

Deux Étoiles de première grandeur.

Pour quel motif le ténor Lelio (1), qui chante si bien, me déplaît-il si fort à entendre ?

Voix, méthode, chaleur, éclat, grâce en scène, distinction dans les manières, n'a-t-il point tout cela, et ai-je quelque imperfection à lui reprocher ?

(1) Si quelque personne de théâtre était assez malheureusement inspirée pour prétendre reconnaître ses traits dans mon Album, il va sans dire que je lui laisse d'avance la responsabilité de son opinion. J'ai visé des types généraux et n'ai pas tracé un seul portrait individuel.

(Note de l'auteur.)

La plus insupportable de toutes : celle de me déplaire.

***

La prima dona chante avec des épaules fort blanches et des yeux fort noirs. Ses camarades lui reprochent de bavarder avec un voisin ou de rajuster les plis de sa robe au lieu d'écouter les gens. En revanche, dès qu'elle sent approcher son tour de chanter, elle prend soin d'en avertir à l'avance la salle entière. Elle commence par se planter au beau milieu de la scène, quelle que soit la dignité des personnages qui l'entourent, et quand bien même elle devrait tourner le dos au roi en personne, peu lui importe le sens commun pourvu qu'elle se mette à l'aise. Avec quelle autorité, j'allais dire avec quel égoïsme, elle captive pour elle seule l'attention de tout le monde ! Combien cette voix sonore et bien timbrée vibre sans efforts jusqu'au fond des loges les plus lointaines pour y porter, à défaut d'émotions, au moins des sensations

agréables! Habile à soulever les bravos plutôt qu'à les mériter, elle se distingue autant par la pauvreté de son expression que par la richesse de ses vocalises, et, à force d'artifices, réussit à se passer d'art. Les dilettanti lui donnent raison et préfèrent à toute la science de *Clélie* les imperfections audacieuses de *Flaminia.*

Rosidor.

Le personnage le plus considérable de la troupe dramatique, c'est *Rosidor.*

Cet artiste occupe tout ensemble la position d'administrateur général et de premier rôle. Il appartient à l'infime minorité des comédiens lettrés, et passe pour avoir achevé son droit. Aux manières d'un homme du monde, il joint un esprit cultivé et un physique agréable. Jeune encore il débuta avec éclat sur l'une des scènes importantes de Paris. Bientôt, faisant bon marché de cette réputation naissante, on le vit préférer aux commodités d'une position secondaire à Paris les agitations et les inquiétudes de la vie de province. Exemple singulier de l'impuissance où s'agite une intelligence, même distinguée, dès qu'elle se fourvoie! Avec beaucoup d'esprit et de connaissances, une mémoire

prodigieuse, une tournure élégante, un visage fort beau, une voix heureusement timbrée et un amour passionné du théâtre, *Rosidor* possède encore le secret d'ennuyer le public. Il possède une véritable science de la scène, mais il enseigne mieux cette science qu'il ne la met en pratique. Il a plus d'esprit que de sensibilité et plus d'ardeur que de puissance. Son imagination vive, mais sans mesure, recule continuellement les limites de la réalité pour entrer dans le domaine de la fantaisie. Or, de tous les arts, c'est sans doute celui du comédien qui peut le moins se soustraire à l'obligation d'observer sans cesse la nature et de ne jamais s'écarter du modèle. La comparaison de la copie avec l'original y est trop facile pour que les imperfections de l'ouvrage ne frappent pas à l'instant même les spectateurs.

Le vice principal de Rosidor consiste à tout outrer. Il ne connaît aucuns tempéraments, et, par des exagérations de toutes sortes, s'écarte de l'expression la plus simple. Il n'est pas de ceux

qui ne peuvent pas assez, mais de ceux qui veulent trop faire. Excessif en toutes choses, incapable de se défendre des extrêmes, vous le verrez tour à tour, et dans un même personnage, pousser le comique jusqu'à la bouffonnerie ou le sérieux jusqu'à la froideur. Il lui est également impossible de sourire et de paraître mécontent : il faut qu'il se mette en fureur ou qu'il éclate de rire. Les sentiments les plus ordinaires, dès qu'ils passent par sa bouche, prennent des proportions considérables, et l'on dirait qu'il aperçoit les objets à travers une loupe. Pour donner trop de valeur aux détails, il détruit l'effet de l'ensemble, et pour viser toujours au-delà du but, il ne le touche jamais. Ajoutez à cela qu'il laisse percer dans ses manières un extrême contentement de lui-même, et cette prétention révolte d'autant plus que le succès la justifie moins. Aussi, en dépit des rares qualités dont s'enorgueillit Rosidor, peut-on regarder cet artiste intelligent comme un mauvais acteur.

Saint-Didier et Mademoiselle Berthilde.
Nature et Talent.

Autant Rosidor paraît heureusement doué pour la figure et pour les manières, autant le pauvre *Saint-Didier* se montre disgracieux et laid. Autant le premier se rend odieux au public à force de gloriole et d'impuissance, autant le second réussit à conquérir les suffrages de tous par une extrême modestie jointe à un talent réel.

Ne se sentant jamais à la hauteur de sa tâche, passionné pour l'étude, mais déplorant la rapidité à laquelle il se trouve condamné pour préparer ses rôles, vous le verrez à la répétition, désolé et assombri, se consumer en efforts pénibles. Spectacle qui ne manque pas de noblesse, cette belle intelligence lutte avec énergie contre des obstacles matériels, et cette âme,

vraiment artiste, triomphe, à force de volonté, d'un corps mal propre à la servir. Aussi la vie de cet artiste offre-t-elle une lutte continuelle entre l'âme et la machine, ou plutôt entre la nature et l'art. Taille petite, visage commun, voix défectueuse ; jamais comédien ne se heurta contre des difficultés plus complexes ; et l'on peut considérer chacun des applaudissements que celui-ci arrache au public comme un argument en faveur de la toute-puissance de la volonté. Bien différent de son collègue, avec qui nous le comparions, et dont les avantages physiques demeurent stériles, faute de talent, c'est au travers d'imperfections matérielles de plusieurs sortes que cette vigoureuse pensée trouve les moyens de se faire jour. Quels traits déplaisants, mais aussi quelle physionomie expressive et mobile ! Que cette voix reste sourde, mais combien on la sent émue ! Comme ces gestes manquent de grâce, mais de quel feu ils paraissent animés ! Quel chétif animal, mais quel puissant artiste ! Distinction, sensibilité,

chaleur, tout ce que l'on demande vainement à la plupart des autres, celui-là le possède à un rare degré. Par malheur, de si précieuses qualités empruntent d'elles seules tout leur éclat. Le violon ne vaut pas le violoniste, et celui-ci se voit réduit à exécuter des prodiges d'adresse pour suppléer à l'insuffisance de son instrument.

*
* *

Taille svelte et hardie; figure un peu amaigrie; pâleur mate relevée par un œil fort noir; extrémités fines, avec je ne sais quelle ampleur sculpturale dans les attitudes, ces principaux traits caractérisent mademoiselle *Berthilde*.

L'expression de cette physionomie offre quelque chose d'étrange et de fascinateur. D'une beauté fort irrégulière, cette créature exerce un empire auquel on se dérobe malaisément. Également capable de déplaire et de plaire avec excès, on ne peut guère l'envisager avec indifférence. Il faut qu'elle inspire ou de l'aversion,

ou des désirs. Douée d'une intelligence des plus médiocres, ce ne sera jamais ni pour avoir compris son rôle avec profondeur, ni pour l'avoir senti avec force, qu'elle produira de l'effet sur le public. Le plus souvent, au contraire, elle demeure à côté de la vérité et ne soupçonne nullement de quoi il s'agit. Mais à des traits naturellement dramatiques elle joint une voix si heureusement timbrée et d'un charme si pénétrant, que la seule musique de cette voix suffit pour produire de l'émotion. La passion dont elle anime indistinctement tous ses personnages ne se conforme pas toujours avec rigueur soit aux exigences de la situation, soit à celles du caractère ; mais cette passion jaillit avec un élan si spontané et se répand en notes si suaves, que les cœurs se sentent entraînés avant que l'esprit n'ait le loisir de poser des objections. Bref, c'est le talent du monde le plus brillant et le plus faux, le plus harmonieux et le plus vide, le plus séduisant, mais le plus menteur. Exemple curieux de l'influence des dons naturels ! Cette

femme, dépourvue de tout mérite, incapable, je ne dis pas de composer un rôle avec science, mais de prononcer un mot avec justesse, a la bêtise si agréable à voir et à entendre, que le public goûte cette bêtise avec autant d'ivresse qu'il ferait du talent d'une vraie comédienne.

Un Artiste au fleuret. — Un Garçon avisé. — Dorimont. — Une Étoile de demi-grandeur.

Un habile homme, maître *Montfort !* Le plus petit, mais non pas le moins considéré des financiers de la province. Une taille d'enfant, mais un amour-propre qui peut passer pour extravagant, même de la part d'une personne de théâtre. Le plus jeune des vieillards, vif, alerte, d'une verdeur singulière et n'ayant dit adieu à aucune prétention. De première force à l'épée, dès qu'il arrive dans une ville, il se met en rapport avec des militaires, et, à l'aide de liaisons improvisées, corrige en sa faveur le hasard des débuts. Aussi, grâce à un peu de talent et à beaucoup d'adresse, il ne se souvient pas d'avoir jamais échoué nulle part.

Mais l'infaillibilité en matière de débuts ne constitue pas la ressource la plus précieuse de

ce personnage. Il sait, en outre, enlever de brillants succès sans posséder un brillant mérite; il gagne plus d'argent dans son emploi que la plupart de ses collègues les plus estimés ; enfin, les journalistes, éblouis par la vivacité de ses dégagements et par l'agilité de ses parades dans les assauts publics, usent à l'égard de ce bretteur d'une mansuétude inconnue au reste de la troupe.

Il n'éprouve, d'ailleurs, aucune gêne pour vanter lui-même ses propres talents, et, à force de redire la même chose, il la persuade jusqu'à certain point à beaucoup d'autres. Des qualités plus dignes d'intérêt aident, je dois le dire, à cette illusion : de la verve, de l'entrain, beaucoup d'audace et une figure plaisante ; une gaieté qui pétille comme du vin d'Aï, mais une intelligence vulgaire et nulle finesse. Drôle de corps plutôt que bon comédien, et juste aussi amusant qu'on peut l'être quand on manque d'esprit.

*
* *

Imaginez un garçon de vingt-quatre ans, accablé de toutes les imperfections naturelles qui d'ordinaire interdisent à un jeune homme la carrière théâtrale. Traits grossiers, physionomie ingrate, voix trop grave, allures pesantes; ni charme, ni élégance, ni vivacité, ni entrain; aucune de ces qualités aimables qui servent à mettre le talent en lumière et qui parfois le suppléent aux yeux du public. J'ai peint *Labatte;* mais à une intelligence peu commune il joint une volonté que nul obstacle ne rebute.

Sa passion pour le théâtre le prit tard, et il préluda à l'art du comédien par celui du peintre. Transfuge de l'atelier, il apporte dans son nouveau métier plusieurs avantages qu'il tire de l'autre. Il excelle à se faire des têtes ou bien à se composer des costumes pittoresques. Mais son principal mérite consista à distinguer du premier coup d'œil parmi tant de routes diverses la seule qui lui convînt et à s'y engager avec

résolution. Il ne s'aveugla pas un instant sur lui-même, et, se considérant avec sang-froid, il jugea qu'en dépit de son extrême jeunesse, il devait se renfermer dans les rôles de vieillards. Pénétré de ce sentiment, animé d'une passion vive pour le théâtre, et plein de confiance dans sa propre force, il sauta à pieds joints par-dessus les intermédiaires et commença héroïquement par où les autres finissent.

La première impression que cet artiste produit sur le public n'est pas heureuse, et l'on s'habitue avec peine à cette dignité dépourvue d'agrément. Au bout de quelque temps le naturel du jeu l'emporte sur la sécheresse des manières, la justesse des accents fait oublier la rudesse des sons, et le comédien triomphe de l'homme. Ces vices, qui lui créeraient de si graves embarras dans tout autre emploi, se changent, dans celui qu'il a choisi, en qualités utiles. Plus ce jeune homme paraît dépourvu sur la scène de tout ce qui fait le charme de la jeunesse, plus il semble aux yeux du public

habile à quitter sa propre nature pour s'identifier avec celle de son personnage. Il apporte, en outre, dans un genre d'emploi tenu le plus souvent par des comédiens usés, l'ardeur intrépide du commençant, une mémoire fraîche et une ampleur de moyens qui ne sauraient appartenir aux véritables vieillards.

*
* *

Dorimont passe pour un comédien plutôt estimable et sensé que brillant et original. Son talent si souple et si fin manque de ce souffle qui ravit et transporte les hommes assemblés. Ses principales qualités sont la simplicité et le naturel, et il excelle dans *Jean Bonin* et dans *le Vagabond*. Peu de comédiens réunissent à un plus rare degré des ressources plus opposées. Émotion, gaieté, rondeur et malice, il possède tout cela et se prête sans efforts à toutes sortes de personnages. Ne l'avons-nous pas vu interpréter tour à tour, avec la même vérité et la

même aisance, tantôt des jeunes gens passionnés et sincères, tantôt des paysans sournois et madrés, et tantôt des vieillards d'une gaieté tranquille? Précieuse organisation, merveilleusement douée de la nature, mais à qui il manqua une certaine élevation de la pensée pour nous donner un comédien de premier ordre.

*
* *

Également naturelle à la ville et dans ses rôles, mademoiselle *Marinette* sait plaire à tous, et chez elle la comédienne et la femme ne font point deux personnes distinctes.

Cette artiste a un mérite bien rare : celui de conserver de l'originalité en interprétant des rôles créés par une comédienne de génie, et elle réussit à rester elle-même dans un emploi auquel Déjazet attacha son nom.

La physionomie de mademoiselle Marinette a trop de douceur pour exprimer la gaieté, ou trop de vivacité pour éveiller la tendresse. Chez

elle, on ne sait jamais qui va l'emporter, ou du sentiment ou de la malice.

Talent très-délicat et très-estimable, mais composé d'éléments divers et quasi disparates, qui s'équilibrent entre eux avec bonheur, et dont pas un ne se trouve développé d'une façon assez saillante pour nous étonner.

Aussi est-ce le goût qui distingue et qui caractérise le talent de mademoiselle *Marinette*. Mais la nature même de ces qualités, toutes de tempérance et de mesure, condamnent la comédienne à se renfermer dans d'étroites limites, et en dépit d'un mérite fort apprécié, mademoiselle *Marinette* n'a jamais su se montrer à nos yeux ni tout à fait comme une soubrette, ni tout à fait comme une amoureuse, n'ayant ni le charme de la seconde, ni la verve de la première.

Tourtereaux et Vautours.

Gracieuse et bonne, élégante et point sotte, madame *Desmaretz* appartient à cette classe de comédiennes qui, élevées dans les coulisses, se distinguent de bonne heure par une science précoce de la scène. Mais, douée de toutes les qualités qui assurent le bonheur de la vie domestique, on chercherait vainement en elle cette vivacité d'impressions, cette sensibilité ardente qui caractérisent les organisations dramatiques et qui constituent, en somme, les défaillances morales comme la puissance intellectuelle de la femme artiste. Aussi, en dépit de tous les charmes qui font d'elle à la ville une personne accomplie, demeure-t-elle sur la scène une ennuyeuse actrice. Peu lui importe, d'ailleurs, de mériter les faveurs du public : le but

qu'elle poursuit n'est pas de plaire à tous, mais à un seul.

Quelles couleurs assez fraîches peindront cette vie à deux qui s'enveloppe d'un si poétique mystère?

Renoncement absolu aux intrigues journalières de la troupe ; désintéressement systématique de tout ce qui excite les désirs passionnés de leurs camarades ; oubli ou indifférence dès qu'il s'agit pour eux d'un autre objet que de leur amour ; voilà l'ensemble des phénomènes grâce auxquels les Desmaretz offrent une union sans exemple au théâtre. Vous les verriez, par un clair soleil, errer tous deux par les ombrages parfumés de ***, ou suivre lentement les capricieux détours de la rivière, si pittoresque en cet endroit. Leur brochure à la main, ils cherchent à se pénétrer mutuellement, non de ces sentiments qu'ils éprouvent si bien, mais de la forme particulière que l'auteur a prêtée à ces sentiments.

Une union si étroite entre un jeune premier

et une jeune première ne saurait manquer, direz-vous, d'offrir à l'un et à l'autre un élément de succès dans les scènes d'amour qu'ils jouent ensemble. Erreur. Vous comptez sans la distance qui sépare entre eux la nature et l'art! Le seul triomphe qu'obtint jamais cette actrice, elle le dut justement à un rôle où le personnage de la comédienne se trouva en opposition avec les sentiments de l'amante. Pour exprimer la violence d'une haine si éloignée de son cœur, cette tourterelle rencontra, en cette occasion, des accents plus près de la vérité que l'insipide langueur avec laquelle vous l'entendez roucouler dans ses autres rôles l'expression d'une tendresse si vive à la ville.

Suite du précédent. — Les couples se suivent et ne se ressemblent pas. — Comédiens de combat.

Nous venons de voir un couple fort heureux, mais peu propre à la lutte et trop occupé de lui-même pour prendre une part active à la vie de théâtre. Ces jeunes gens forment un contraste frappant avec le caractère belliqueux d'un autre ménage d'acteurs qu'il convient de leur opposer.

La soubrette et le comique se distinguent l'un et l'autre par des habitudes et par un tempérament tout à fait contraires à ceux qui nous édifiaient tout à l'heure. Autant leurs deux camarades demeurent indifférents soit au choix des pièces, soit à la distribution des rôles, autant les *Desroches* déploient, suivant l'occasion, d'énergie ou de souplesse pour influer à leur profit sur la conduite de l'administration.

Égoïstes sans pudeur, également capables de servilité et d'audace, bien pourvus de griffes et de ce qui sert pour nuire aux autres, ils semblent deux oiseaux de proie au milieu de volatiles sans défense. Leurs manœuvres se proposent pour objet et obtiennent ordinairement pour résultat de pousser le directeur à distribuer les pièces de la façon la plus avantageuse pour leurs intérêts personnels. Aussi les voit-on sans cesse, abusant de leurs talents diplomatiques, multiplier leurs deux noms sur l'affiche et accaparer pour eux seuls, au détriment de leurs camarades, la meilleure part du répertoire.

Cette préférence, qu'ils provoquent avec habileté, trouve, je dois le reconnaître, quelque justification dans des motifs plus honorables. Nés tous deux au théâtre, ces artistes possèdent l'un et l'autre, malgré leur extrême jeunesse, ces qualités d'assurance et d'aisance qu'une longue pratique enseigne si lentement à beaucoup d'autres. Sans être absolument une belle personne, madame *Desroches* offre le genre de

séduction qui convient bien à l'emploi des soubrettes, une taille souple et des traits piquants. Elle chante faux, mais avec des dents si blanches, que le public ne se lasse pas de les applaudir. Quant au mari, on peut dire de lui qu'il porte tout à l'extrême, les défauts comme le talent. Une voix faible, une articulation lâche, un corps étriqué et des mouvements anguleux l'éloignent des scènes de premier ordre. Mais avec quelle sagacité il compose ses personnages! Avec quelle sûreté d'exécution il leur communique la vie ! Principalement remarquable par une merveilleuse aptitude à dépouiller sa personnalité pour revêtir celle d'un être imaginaire, il se prête aux exigences les plus opposées. Depuis les pleurards du mélodrame contemporain jusqu'aux types burlesques de l'opéra-bouffe, ce comédien interprète avec un succès également légitime les personnages les plus divers.

Ces demoiselles. — Détails intimes.

Grâce, vivacité, malice, une voix fraîche et de l'adresse à chanter, tout ce qui plaît dans l'emploi des ingénues, la petite *Rosine* le possède. Elle y ajoute un mari qui ne laisse pas d'exercer quelque influence sur les dispositions du parterre à l'égard de sa protégée.

Poussé par un sentiment de pudeur, et pour éviter qu'on ne l'accusât de vivre uniquement du talent de sa femme, cet honnête Italien jugea décent de se ménager une industrie. Il passe sa vie dans les cafés les plus fréquentés par les habitués du théâtre. Là il travaille de toute son obséquiosité à se créer des relations, et il prépare pendant le jour les succès que Madame achève le soir. Il pousse la conscience de ses devoirs jusqu'à se placer dans un coin obscur de la salle et il y contribue des pieds et des mains

au bonheur de l'association. Du reste, accommodant et discret, il joue avec grâce son rôle de mari et son flegme ne se dément en aucune occasion.

En dépit des apparences, ces deux fous se rendent plutôt ridicules que méprisables. L'orgueil aveugle l'artiste et lui fait accepter les témoignages de sympathie et les déclarations d'amour avec la même ivresse de plaisir qu'elle reçoit les applaudissements. Pour elle, bouquets, cadeaux, lettres passionnées, c'est la suite du succès de la veille; c'est encore le bravo, mais sous une autre forme. Aussi ne fait-elle nul mystère de triomphes qui flattent sa vanité de comédienne, et plus d'un fat éprouverait une singulière déception s'il apprenait que son billet vient d'être lu par la destinataire et commenté en plein foyer comme un témoignage de l'impression favorable produite par l'artiste dans la nouvelle pièce.

*
* *

Mademoiselle *Florentine* réunit en elle la plupart des qualités que l'on exige d'une femme de théâtre. Sa beauté, toute faite de poésie et de grâce, manque de l'ampleur nécessaire pour l'emploi des jeunes premiers rôles, mais convient bien à celui des fortes ingénuités que cette actrice cumule avec l'autre. On chercherait en vain une plus touchante Mimi, et elle excelle à rendre les personnages qui exigent de la mélancolie ou de la tendresse. De petite taille, vive et délicate, voluptueuse et languissante, ardente et chétive; une âme de feu dans un corps privé de vigueur. Jamais regards plus enivrants n'illuminèrent une physionomie plus maladive, et jamais plus séduisant sourire ne contrasta avec une plus touchante pâleur. Organisation complexe, créature deux fois redoutable, également capable de ravir les cœurs et de fasciner les sens, sa coquetterie se mêle de tendresse. Aucune femme ne semble mieux faite que celle-là

pour exciter les passions, ni plus mal pour se défendre contre elles. Elle a tant de faiblesse pour le plaisir que les fautes deviennent légères à ses yeux dès l'instant qu'elles lui paraissent aimables, et tant de vanité que le plus sot des hommes pourra réussir auprès d'elle pourvu qu'il la complimente à propos.

Mais c'est principalement dans le contraste de l'afféterie avec la violence et de la distinction des manières avec l'intempérance du langage, que consiste l'originalité de cette actrice. On ne saurait imaginer un plus bizarre assemblage de qualités opposées, ni une créature qui exprimât avec une voix plus harmonieuse des sentiments plus vulgaires. Cette mignonne entre en fureur sous de frivoles prétextes, et sa petite bouche ne se trouve pas moins à l'aise pour cracher des injures que pour dessiner des sourires.

*
* *

Combien diffère d'elle mademoiselle *Herminie!* L'excellente fille tient l'emploi des coquettes. A

vrai dire, elle ne possède rien de ce qui sert pour y briller, et sa franche personne contraste avec les minauderies de ses personnages. Ses charmes manquent, non de rondeur, mais d'élégance, et, si la grâce de mademoiselle Florentine offre quelque chose d'un peu diaphane, la beauté robuste de sa camarade présente un caractère un peu trop matériel. La plus florissante santé, l'humeur la plus réjouie, la beauté la plus expansive, ne paraissent point des titres suffisants pour attirer sur cette actrice les faveurs du public. Du reste, la brave fille se moque la première de sa propre insuffisance, et l'on voit de reste à son défaut de vanité qu'elle n'était nullement née pour le métier de comédienne.

*
* *

L'un des ornements de la troupe cette petite *Sylvia !* Bien qu'elle entre à peine dans sa quatorzième année, quelles splendeurs elle étale ! avec quel aplomb elle s'avance ! N'étaient ce besoin d'agitation et cette espièglerie en-

diablée qui ajoutent à ses charmes, lui reste-t-il quelque chose de son âge? Impossible de marier une physionomie plus piquante à des lignes plus correctes. Cette enfant a le regard candide comme l'insouciance, mais ardent comme la curiosité, chaste et voluptueux tout ensemble, plein de pureté et plein de promesses. Son éternel sourire présente également ce double caractère d'indifférence et de coquetterie, de naïveté et de séduction. Du reste, son innocence trouve une sauvegarde dans la vigilance de maman *Ville-Dieu*, et celle-ci exerce son emploi de duègne à la ville avec la même conscience qu'elle le joue en scène.

La bonne dame jouit auprès de ses camarades d'une autorité qui se fonde sur une longue expérience. Elle a tourné les têtes sous toutes les latitudes, affronté les publics les plus divers et joué la comédie sur une quantité innombrable de théâtres. Elle a récolté toutes les faveurs et subi toutes les épreuves de la fortune. Elle connaît la plupart des comédiens et

tutoie tous les directeurs. Une extrême indulgence pour les imperfections artistiques ou pour les faiblesses morales des autres, et une aménité qui ne manque pas de malice, voilà les fruits qu'elle retire de sa vie inquiète. L'agrément de sa conversation ne nuit en aucune façon à la vivacité de son jeu. Elle ne compte point parmi celles-là qui dépensent tant de verve au foyer qu'il ne leur en reste plus sur la scène, et les ovations que son talent provoque dans maintes occasions, témoignent que les sympathies du public ne se trompent pas toujours.

Deux variétés d'une même espèce (1).

Semblables à deux plantes également jalouses de soleil, et qu'un destin maladroit a placées trop près l'une de l'autre, mesdemoiselles *Mariette* et *Fernande* se portent réciproquement ombrage et se haïssent de toute la force de leurs ambitions respectives. Rôles, intrigues et chiffons créent entre ces deux filles un triple sujet de querelles et de scandales sans cesse renaissant.

On ne sait pas bien dans quelle inextricable complication de petits événements, fort difficiles

(1) Ce serait bien méconnaître l'essence de la comédie, que de prendre ces traits innocents pour des méchancetés, et que de ne pas les reconnaître pour ce qu'ils sont, c'est-à-dire, pour un développement du caractère, qui se trouve ainsi élevé de l'individuel au général.

(Lessing. *Dramaturgie de Hambourg*. 51e soirée.)

à conjurer, se trouve embarrassée la marche du répertoire par suite des rivalités de femme à femme dans une troupe de province. Ces demoiselles tiennent l'une et l'autre au sol par de fortes racines. Leur renvoi exposerait le directeur à de sérieuses difficultés. Comptera-t-on sans tel ou tel personnage? En cas d'une mesure rigoureuse, ces influences, latentes ou avouées, ne porteront-elles point de préjudice aux intérêts du théâtre (1)? Aussi est-ce avec une désolante faiblesse que ce pauvre *Saint-Yon* sévit contre ses deux pensionnaires. *Mariette* notamment se distingue par des irrégularités de service des plus gênantes. Sans cesse elle tombe victime de quelque accident inattendu,

(1) Se croyant sûre de l'impunité, une jeune danseuse protégée manqua son service pendant plusieurs représentations. Je prononçai contre elle une amende de 500 fr. Le protecteur était un pair de France. M. Thiers mit à certaines décisions ministérielles, que pourtant il trouvait justes, pour condition expresse que je lèverais cette amende.

(M. Véron. *Mémoires d'un bourgeois de Paris.)*

et peu de semaines s'écoulent sans la voir frappée de quelque subite indisposition ou contrainte de garder l'appartement pour cause de migraine. Du reste, impossible de rêver fraîcheur plus éclatante, bouche plus petite, et traits plus malicieusement enfantins que ceux de ce démon déguisé en ange.

Son ennemie diffère d'elle en tous points. Grande et svelte, d'une élégance et d'une distinction des plus correctes, la blonde *Fernande* semble plutôt une lady échappée de pension qu'une jeune première de théâtre. Elle observe autant de réserve dans ses manières que l'autre met de liberté folâtre dans ses allures. On sent que l'ambition d'un tel caractère vise à inspirer une haute idée de ses perfections morales, et je ne sache pas que personne ait réussi à surprendre sur des lèvres si maîtresses d'elles-mêmes une parole contraire aux bienséances. Quelle dignité, quelle décence, quand elle s'avance par les rues, chastement appuyée au bras de sa mère, suivie du petit chien si coquette-

ment dressé à la vigilance! Tout en elle exhale un parfum de modestie, et son affiche bannit l'éclat. De combien d'artifices elle compose sa simplicité, et de quels efforts d'adresse n'use-t-elle point pour réussir à captiver les regards sans avoir l'air de les provoquer! Aussi l'observateur le plus attentif éprouve-t-il quelque difficulté à distinguer l'actrice sous la figure de la demoiselle du monde, et la courtisane sous le masque de l'honnête fille.

Encore ces demoiselles. — Étude de nuances. — Un paradoxe de l'amour maternel.

Mademoiselle de *Richebourg* gagnerait quelque chose à être moins belle, et la médiocrité de ses talents s'accorde mal d'une lumière si éclatante. Chez elle les splendeurs de l'animal mettent en évidence les imperfections de l'artiste, et plus cette poupée provoque fortement l'attention, plus on s'indigne de la trouver de cire.

C'est d'ailleurs une de ces âmes boueuses et fétides qui empestent le milieu où elles se répandent et dont le contact est toujours corrupteur. Plus orgueilleuse de ses bijoux que ses camarades de leurs talents, on la voit affecter un dédain insolent pour des succès auxquels sa nullité ne saurait prétendre.

* * *

Autant l'ivresse des sens diffère des calculs de la cupidité, autant mademoiselle *Fanny Walter* ressemble peu à sa camarade. Le contraste entre ces deux femmes saisit d'abord, et chacune d'elles présente soit au physique, soit au moral, un ensemble de qualités qui forment la contre-partie de celles de l'autre. La première se montre aussi délicate et mignonne que la seconde étale d'ampleur et d'opulence. Elle accorde ses faveurs avec autant de laisser-aller que celle-là met de pruderie à vendre les siennes, et elle se distingue autant par les agréments de son esprit que fait l'autre par sa stupidité. Enfin, tandis que mademoiselle de Richebourg rebute le public par l'insuffisance de son jeu, mademoiselle Fanny plaît à tous par l'originalité de son talent.

* * *

Ardente et folle, mais incapable de perfidie,

cette blonde fille apporte jusque dans des mœurs libertines cette loyauté, qui demeure parfois comme le second honneur des femmes. Passionnément éprise de son art, on ne la voit point négliger ses études pour ses plaisirs, et elle donne à la dissipation ses loisirs, mais non sa vie. Comédienne jusque dans le choix de ses affections, elle ressent une répugnance sincère pour les personnes qui ne vivent point du théâtre, et, d'une faiblesse singulière vis à vis de ses camarades, elle se montre prude pour le reste de l'univers.

Le talent de mademoiselle *Fanny* offre de l'analogie avec son caractère. Cette actrice exprime l'amour sur la scène avec autant d'abandon qu'elle le pratique à la ville, et elle se trouve à l'aise pour mettre peu de différence entre l'imitation et la réalité. Née voluptueuse et sensible, ses traits charmants annoncent bien la tendresse de son âme. D'autres femmes paraissent plus belles ; aucune ne plaît davantage. Mais le principal instrument de la séduction

qu'elle exerce comme comédienne, c'est la liberté d'expansion avec laquelle elle s'abandonne dans ses rôles aux mouvements de la passion. Aussi n'est-ce jamais la froideur, mais plutôt l'excès que l'on reproche à cette comédienne. Genre d'imperfection bien rare chez une femme, et qui se rencontre le plus souvent chez les organisations d'élite. Souhaitons à un grand nombre d'actrices la bonne fortune de mériter quelquefois un pareil reproche, et d'atteindre plus souvent le but, au risque de le dépasser de temps en temps.

*
* *

Figurez-vous une petite personne fine, déliée, alerte, très-piquante, et qui rit sans cesse ; un manteau de cheveux roux lui tombe aux talons ; l'œil spirituel et une voix fraiche : c'est mademoiselle *Baletti*. Son principal mérite consiste à paraître heureuse, et le sentiment de satisfaction qui éclate dans ses regards exerce une sorte de charme dont on subit nécessaire-

ment l'influence. C'est plaisir pour les spectateurs de contempler sur la scène une personne qui paraît si contente de s'y exposer, et ils savent gré à la comédienne de s'amuser elle-même de si bon cœur à la pièce qui les fait rire.

*
* *

Mademoiselle *Desrosiers* joue les premiers rôles dans la comédie et dans le drame, mais elle réussit moins bien dans le second genre que dans l'autre, ayant plus d'esprit que d'émotion et moins de puissance que de finesse. Je ne me souviens pas d'avoir entendu plus suave mélodie que celle de sa voix. Elle excelle à rire, et elle rit avec tant d'abandon et d'aisance qu'elle entraîne le public et le contraint, malgré qu'il en ait, à rire avec elle. Entre autres secrets elle possède à un rare degré celui de ménager ses ressources, et de graduer ses effets. Diction savante, intelligence supérieure, physionomie expressive et mobile, elle réunit les séductions

de la femme aux talents de la comédienne, et l'on s'explique avec peine comment une telle actrice ne brille pas au premier rang. Mais, fille d'un directeur de troupes nomades, mademoiselle *Desrosiers* s'est vu promener tout enfant de bourgade en bourgade. Ce genre d'existence lui a enseigné à considérer la province non comme un pis-aller, mais comme un but. Aussi borne-t-elle son ambition à mériter par tous pays les faveurs des publics les plus divers. Pourvu qu'elle ne chôme ni de bons appointements ni de bravos, elle se contente de son sort, et n'entrevoit rien au-delà.

Comédienne dès l'âge de huit ans, orpheline à seize, elle appartient à cette classe de déshéritées en face desquelles le plus farouche censeur ne saurait se défendre de compassion. Mais la fatalité, qui a flétri cette femme, n'a pas réussi à tuer en elle de précieux instincts, et ils y respirent avec toute leur énergie native. Vous diriez d'un poison dont l'action s'est arrêtée au moment d'envahir le cœur. En effet cette déprava-

tion reste superficielle, cette ivresse n'exerce d'empire que sur les sens, et sous une femme galante se cache la plus prévoyante des mères. Mademoiselle *Desrosiers* s'est mis en tête de faire de sa fille une honnête femme, et elle travaille à ce but avec une ardeur obstinée. Jamais bourgeoise estimée pour sa piété n'éleva son enfant dans des conditions plus rigides que cette Laïs n'élève la sienne. Elle l'éloigne du théâtre avec un soin jaloux. Elle environne cette chasteté de toutes les vigilances, elle arme cette faiblesse de toutes les sauvegardes, que la destinée lui refusa à elle-même. Pour subvenir aux frais d'une éducation achevée, rien ne lui coûte, et elle s'impose gaîment les plus lourds sacrifices. Par une anomalie douloureuse, c'est parfois au vice lui-même qu'elle emprunte les ressources nécessaires pour forger cette vertu. Mais, de quelque bourbier qu'elle tire son or, l'emploi qu'elle en fait le lave à ses yeux.

Au dernier étage.

Notre magasin de costumes passe pour être l'un des mieux pourvus de la province. On ne saurait imaginer un plus étrange assemblage de nippes de toutes sortes, ni un plus pittoresque bazar d'objets étonnés de se rencontrer ensemble. Tous les âges historiques et tous les climats de la terre se sont donné rendez-vous dans ce lieu. Toutes les nationalités s'y trouvent représentées, et chacune des innombrables conditions de la vie humaine y a sa place distincte. On y voit à la fois des sénateurs romains et des mignons de la cour de Henri III ; les mousquetaires de la reine non loin du chiffonnier de Paris ; Saint-Vincent de Paul auprès de Gentil Bernard, et Robespierre en face de Polichinelle. On y admire encore des Chinois et des montagnards écossais, des Mexicains et des Auver-

gnats, des Ligueurs et des Titis, des Bohémiens et des prélats, des marquis et des sauvages, des paysans et des capitaines. Enfin des chevaliers croisés y coudoient des infidèles, et de bons catholiques y dorment en compagnie d'affreux parpaillots. Du reste, valets ou maîtres, courtisans ou princes, malfaiteurs ou gendarmes, bourgeois ou militaires, rois ou simples pêcheurs, toute cette population a été classée avec méthode et groupée suivant un ordre à peu près chronologique. Les murailles de la salle, divisées en petits casiers symétriques, offrent à l'œil une série d'étiquettes instructives, et l'ensemble de ces légendes compose une manière de tableau synoptique de l'histoire universelle.

Toutefois, si variée que soit cette collection, un élément y domine, c'est le costume militaire des diverses nations européennes depuis la Révolution française jusqu'à nos jours. Notre armée s'y trouve représentée dans une proportion toute patriotique, et ce spectacle ne laisse

pas de chatouiller notre amour-propre national. Hussards de toutes les couleurs, canonniers de tous les types, fantassins de tous les modèles, schakos de tous les systèmes, artillerie de tous les genres, insignes de tous les grades, drapeaux de tous les partis, rien ne manque pour donner la bataille.

Assis commodément sur sa longue table à l'extrémité de la salle, le père André exerce un empire sans contrôle sur ce monde plié de sa main, mais auquel un signe de sa volonté va prêter un corps pour quelques heures. Plus puissant que ce fanfaron de l'antiquité, qui frappa vainement la terre à l'heure du besoin pour en tirer des légions, notre homme, à l'aide d'un simple geste, enfante des armées, et les plus fameux capitaines de tous les âges s'empressent sous ses ordres pour organiser la victoire.

Applaudissez donc!...

Pauvre fille!

En dépit de sa jeunesse, elle a été atteinte par une de ces féroces maladies (1) qui accomplissent leur besogne sans se hâter et en prenant leurs aises. Contrainte par la nécessité, mais surtout entraînée et soutenue par son ardent amour du théâtre, on la voit supporter avec courage les plus intolérables souffrances et triompher en quelque façon de la nature, dans la crainte de trahir son état aux regards du public. Par une cruauté du destin, c'est justement dans les rôles de gaieté et d'entrain que cette actrice se trouve condamnée par le caractère même de son talent à subir ces épreuves. Mais telle est l'énergie de sa volonté, que le pu-

(1) Carcinoma (Pline.)

blic ne soupçonne jamais à quel prix il vend ses bravos à la pauvre artiste. Pendant le jour, vous la verriez chétive, souffreteuse et malingre. Elle se traîne avec effort, et son regard sans flamme vous inspirerait de la compassion. Au feu de la rampe, ces infirmités s'évanouissent comme par enchantement; cette pâleur disparaît sous une couche de carmin ; ces grands yeux, naguère éteints, s'illuminent soudain d'un éclat fébrile ; ce corps abattu et dénué de vigueur se redresse et emprunte les apparences de la plus luxuriante santé ; les contractions de la douleur font place aux sourires, et la laideur se change en grâce. Bref, le cadavre galvanisé se ranime, s'agite, court, rit, chante, se trémousse et délire sur les planches, et le public applaudit, et la comédienne s'enivre pendant quelques heures de cette vie factice.

Pauvre fille !...

Le protecteur Rominagrobis.

Rominagrobis patelinait l'autre soir chez madame la marquise de ***. On causait des mœurs publiques. Le sévère moraliste déplorait leur abaissement. Mais il attaquait avec une âpre éloquence les comédiennes à la mode, celles dont les vices étaient cotés le plus haut sur la place. Il citait cet exemple :

« Voyez Fleur de Thé, s'écriait-il, voyez-la
» un peu dans sa vie privée. Savez-vous ce
» qu'elle a fait, cette femme ? Elle a fait ceci,
» puis cela ; et encore ceci, et encore cela.
» C'est une abomination, vous dis-je !... Fleur
» de Thé a souffert dans le même temps les

» assiduités de *, celles de ** et celles de *** !...
» Fleur de Thé possède un coupé de telle
» façon et sortant de tel atelier ; des chevaux
» de telle valeur; des laquais en tel nombre,
» de telle figure et à telle livrée ; un hôtel
» charmant et distribué de telle manière ; un
» boudoir de telle nuance, etc., etc.... »

Bref, il put décrire tout le mobilier de la pauvre fille avec d'autant plus d'exactitude que c'est avec son propre argent qu'il l'a payé.

Pas d'ACTION, pas d'ACTE.

« — Oui, vénérable Jacobus, votre pièce est écrite dans un style correct et élégant. Vous avez l'âme haute, et la noblesse de vos sentiments éclate dans vos alexandrins Vous êtes un poète, Jacobus, tout au moins un versificateur de mérite. N'avez-vous point l'imagination qui colore les pensées et qui les anime ; la sensibilité, qui attendrit délicieusement les cœurs ; la raison, qui subjugue l'esprit par la puissance de la dialectique ?... Érudition profonde, sagacité pénétrante, science des choses et science des hommes, talents supérieurs et très-grande hauteur de vues, toutes ces perfections-là sont les vôtres, et vous les avez mises dans votre pièce. Une seule qualité lui manque.....

— Et laquelle ?

— C'est de valoir quelque chose. »

*
* *

« — Et toi, illustre Jean-Paul, sais-tu que ta pièce est écrite en mauvais français ?...

— Je le sais.

— Que les personnages historiques, mis en scène par toi dans cet ouvrage, nous apparaissent sous des couleurs absolument inexactes ?...

— Pouvait-il en arriver autrement ? Je ne sais pas l'Histoire.

— Ton aveu me plait par sa franchise. Mais sais-tu encore que les faits eux-mêmes, dont tu as ourdi ta trame, sont tellement défigurés par toi que.....

— Tu ne m'apprendras rien de nouveau sur ces points, et je sais combien d'imperfections de cette sorte déparent ma pièce, mais...

— As-tu quelques raisons à dire pour la défendre ?

— Une seule : elle a des jambes et s'en sert pour bien marcher.

— Et où va-t-elle ainsi ?

— A sa centième représentation, parbleu !

— Bravo ! »

Alcmène. — Zanetto. — Lucie. — Floridor. — Alcippe.

Alcmène a du talent, et du plus rare, c'est une chose qu'on ne peut contester. Elle est fière et magnifique, héroïque et ravissante, voluptueusement belle, mais d'une beauté quasi féline et qui fait songer à celle des lionnes et des panthères. Un cœur viril dans un corps délié et délicat; une vigueur qui étonne, et, tout ensemble, une grâce qui enchante. Une élégance qui ne la quitte pas un seul instant, mais une recherche des poses les plus heureuses qui va quelquefois jusqu'à l'afféterie. Toujours intéressante, souvent admirable, capable de devenir encore supérieure à elle-même, Alcmène n'a pas de rivale dans l'art de jeter l'âme en dehors par la parole. Du reste elle a tant d'amis qu'elle pourrait se passer de son beau talent pour bien réussir.

*
* *

La seule imperfection que l'on connaisse à *Noëmie* c'est d'être belle. Jeune et des plus intelligentes, on la vit créer sur la seconde scène de Paris un rôle où elle se montra parfaite. Son triomphe y fut complet et il semblait qu'une actrice si brillamment douée fût destinée à monter vite au premier rang. En aucune façon. Noëmie se promène depuis lors de théâtres en théâtres sans avoir rencontré un nouveau succès sur les planches. Pourquoi cela? Par la raison que Noëmie, qui est belle, s'entête depuis quinze années à jouer un autre emploi que celui où elle est servie par des qualités éminentes, je parle de l'emploi des duègnes.

*
* *

Les rôles où excelle *Zanetto* sont ceux où il faut mettre plus de sensibilité que de profondeur et plus de vivacité que de puissance.

Toutes ses qualités sont d'expansion et d'élan. Nul mieux que lui ne possède l'art d'enchanter les oreilles en parlant d'amour. Sa voix harmonieuse et bien timbrée se tient constamment dans le *medium* (1) et lui permet d'aller au cœur avec sûreté. Il sait parler bas, talent peu commun. Ses traits charmants inspirent tout d'abord de la sympathie en faveur du personnage qu'il représente. Il a l'habileté qui prépare, la grâce qui fascine, la chaleur qui enlève. Chez lui, l'art va quelquefois jusqu'à l'artifice : c'est le seul défaut par où l'attaquent ses détracteurs. Zanetto n'est pas ce que l'on convient d'appeler un grand comédien ; il se contente d'être un brillant acteur.



Lucie est belle, spirituelle et fière. Elle a

(1) Il possédait le *medium,* avantage si difficile à acquérir !... Sans le *medium* de la voix, point de vérité, point d'illusion, point de talent de premier ordre, point de droits au souvenir de la postérité.

(*Notice du comédien* Molé *sur les mémoires de* Lekain.)

beaucoup de talent et du plus délicat. Son jeu naturel, sa diction émue, l'élégance de ses manières et le charme de sa voix, tout en elle concourt à séduire les sens et à pénétrer les cœurs. Mais, pour son malheur, à tant de rares qualités Lucie en joint une autre plus rare encore et qui lui nuit autant que celles-là lui pourraient servir : elle est sage et elle a un mari qu'elle aime.

Vice rédhibitoire et qui empêchera toujours Lucie de s'élever au premier rang, à celui qui est réservé pour les jeunes comédiennes moins imparfaites qu'elle.

*
* *

Ravir les sympathies du public sans être doué d'une intelligence supérieure; parvenir, dès les premiers pas que l'on fait sur la scène, j'entends sur une grande scène, à conquérir une réputation d'autant plus bruyante qu'elle est plus vivement discutée; fonder son talent moins

sur l'imitation exacte et approfondie de la nature que sur des qualités plastiques et sur des perfections proprement organiques ; émerveiller nos yeux à force de beauté et de grâce ; tenir constamment nos oreilles sous le charme d'une musique enchanteresse comme est la modulation savante d'une voix délicieusement timbrée ; étonner notre curiosité par un déploiement excessif de ressources toutes matérielles, mais exaspérer quelquefois notre sens commun par une diction prétentieuse et par un jeu outré ; rechercher systématiquement la variété des intonations dans leur contraste brutal ; changer l'art de la déclamation en une gymnastique de l'appareil vocal, et avoir l'air de se proposer pour objet le développement anormal des muscles pharyngiens plutôt que l'émotion ; est-ce à de tels signes qu'il faut reconnaître *Floridor* pour un acteur de génie ?

J'y consens, et de tout mon cœur.

*
* *

Alcippe a été doué par la nature de toutes les qualités les plus précieuses pour l'emploi des comiques. Organe incisif et mordant, physionomie spirituelle et railleuse, geste expressif, mais anguleux, œil qui pétille de vivacité et de malice, mais d'où la passion ne saurait faire jaillir ses larges flammes, tel est Alcippe. On ne lui connaît pas de rivaux dans le genre où il est servi par de tels moyens. Mais, pour son malheur, c'est justement ce genre-là qu'il dédaigne. Il juge les rôles comiques comme trop peu dignes de son talent, et il leur préfère ceux pour lesquels il se trouve être beaucoup moins heureusement organisé. Aussi est-il condamné à faire des efforts surhumains pour réussir à dissimuler jusqu'à certain point aux yeux des spectateurs la plupart de ces admirables qualités auxquelles il a dû, jusqu'à ce jour, sa réputation et ses triomphes. Mais le public, qui aime Al-

cippe, n'est pas fâché de lui voir exécuter un tour de force. « Ce diable d'Alcippe, dit-on au parterre, voyez donc quelle audace! Lui, en amoureux! Lui, en jeune héros! Et il se tire de là on ne peut mieux... Il n'est pas drôle un seul instant... » Et le public applaudit. C'est assez pour les amis d'Alcippe; ce n'est pas assez pour les admirateurs de son beau talent.

Goliath, Clorinde et Duplex; Berthe et Adamas.

Goliath est beau à la façon du lion. Il a l'ampleur, la puissance, la majesté robuste de ce noble animal. Le lion rugit : ainsi fait Goliath. Le lion est loyal et dédaigne la ruse : haut placé est le cœur de Goliath, et c'est à son seul mérite que ce grand artiste doit sa réputation et ses triomphes.

*
* *

Clorinde excelle à exprimer les passions viriles et indomptables.

Est-elle née femme? Voilà une question que l'on se pose lorsqu'on la voit dans son meilleur rôle. Est-il possible qu'une comédienne réussisse à produire une si parfaite illusion ! Allons donc ! Clorinde est garçon, et très-garçon. Elle

se moque de nous, et c'est au contraire dans ses rôles à jupons que nous la voyons travestie.

Le beau talent que celui de Clorinde ! Elle nous étonne et nous subjugue ; elle nous remue et nous bouleverse ; elle nous frappe d'épouvante, elle nous glace d'horreur, elle nous force à l'admirer... mais ne nous charme jamais. Il lui manque une seule qualité, vous dis-je : elle n'est point femme.

Qu'est-elle ?

Un grand acteur, parbleu !

*
* *

Duplex est formé de deux artistes très-différents et dont l'un est tout à fait bon, mais l'autre franchement mauvais. De telle sorte que le public n'a jamais vu Duplex avec indifférence : il faut que Duplex soit tour à tour loué et critiqué sans mesure. Il porte tout jusqu'à l'extrême et ne se trompe ni ne réussit à demi. Quand Duplex a été inspiré par la vérité, son talent s'élève tout à coup à une grande hau-

teur. Quelques personnes confondent cette imperfection avec le tempérament d'un grand comédien, et parce que Duplex se montre inégal, elles disent de lui qu'il a du génie. C'est-à-dire en d'autres termes : si Duplex montrait du talent dans tous ses rôles, elles le trouveraient moins fort.

***

Oui, ma petite *Berthe,* oui, vous avez raison de vous croire une jolie fille. Mais puisque vous croyez cela, quelle manie vous pousse à quitter sur la scène tant de précieux avantages que vous tenez de la nature? Pourquoi empuantir votre belle peau sous cette pommade nauséabonde? Pourquoi cacher votre fraîcheur sous cette plaque de carmin? Pourquoi tracer avec du charbon autour de vos yeux cette paire de lunettes qui les rend ridicules?... Fi, que vous voilà hideuse, mignonne! Vous ressemblez ainsi à une vierge folle... Songez que vous avez

à représenter une jeune personne parfaitement sage... Songez-y.

*
* *

Et toi, *Adamas,* tu veux que je te répète que tu es un joli garçon. Eh bien! soit, j'y consens, puisque cela te fait tant de plaisir. Oui, Adamas, tu es le mieux tourné du monde; tu as l'œil noir, les dents blanches et les cheveux touffus; tes manières ne manquent pas de grâce, mais on les voudrait moins féminines. Persuade-toi que tu es homme, Adamas, j'entends que tu es né pour conquérir les femmes, non pour être conquis par elles. Tu es fat, Adamas. Adieu! je te laisse avec toi-même.

Le Directeur.

— Et ce fameux *Jouvenot* est jugé par vous le modèle des directeurs?

— Permettez ; il faut nous entendre. Je dis que cet homme-là réussit à remplir sa caisse et qu'avec lui les comédiens sont assurés de ne pas crever de faim. C'est bien quelque chose.

— D'accord. Mais il est incapable d'apprécier la valeur d'un ouvrage littéraire.

— Détrompez-vous. Il ne manque ni d'instruction ni même de goût, et il aime les belles choses autant que vous faites.

— Je vous entends : aucun auteur ne lui en présente, et, faute de bons ouvrages, il en monte de mauvais.

— Erreur. On lui offre tous les jours des pièces écrites avec élégance, remplies de vers

sonores et bien frappés, et où la noblesse des pensées le dispute à la délicatesse du style.

— Qu'en fait-il?

— Il les admire sincèrement, se repaît de la volupté égoïste de goûter seul dans son cabinet d'excellents morceaux de poésie, mais regrette dans son cœur que le poète ait négligé le point principal, celui de ménager dans quelque endroit un prétexte à exhiber sur la scène soit un lion, soit un éléphant.

— Qu'en fût-il résulté?

— Des recettes fructueuses, parbleu! et c'est la grande affaire.

— Vous m'attristez. Comment! Cet homme-là ne sacrifiera en aucune occasion ses intérêts pécuniaires à ses instincts d'artiste?

— C'est comme je vous le dis...

— Il montera le plus stupide mélodrame, dès l'instant que ce mélodrame lui offrira une chance de profit?

— Il le montera... Il rira de l'auteur, il rira de

l'ouvrage, il rira du public, mais après la farce, et si la chambrée a été bonne.

— Laissez-moi tranquille avec votre directeur intelligent... Dans une société bien organisée, un pareil monstre serait puni par les lois.

Le bout de ma galerie.

— Pourquoi cries-tu si fort, mon bon *Basseville?* Nous prends-tu pour des sourds ?

— Point du tout, et je sais très-bien que si je cessais de vous étourdir l'oreille avec ce tapage inutile, vous m'en aimeriez mieux.

— Parle donc sur un ton plus conforme à celui de la nature.

— Je ne puis ; je suis encore trop jeune au théâtre. Ce que vous demandez, c'est le dernier mot du talent accompli.

— Depuis combien d'années joues-tu donc la comédie?

— A peine depuis douze années.

— Quoi ! faut-il tant d'années à un jeune comédien avant qu'il ne crie plus inconsidérément comme tu fais?

— Sans doute, mais il commence à guérir de

son mal dès qu'il est devenu assez clairvoyant pour l'apercevoir.

*
* *

Je vis s'avancer sur la scène un garçon bien fait de sa personne et d'une physionomie sympathique. Mais, à sa gaucherie, à son jeu froid et indécis, je reconnus vite un apprenti, non un maître.

Son débit ne manquait pas de chaleur ; mais, par un contraste ridicule, pendant que ses paroles étaient de feu, son visage et ses manières demeuraient de glace. Fermait-on les yeux un instant et écoutait-on le comédien sans le voir? l'illusion était complète : on eût juré que la personne qui s'exprimait avec tant de sensibilité, de finesse ou de vigueur, était en effet un artiste d'un talent accompli. Les rouvrait-on? le même garçon faisait pitié.

— Voilà, dis-je à mon ami ***, un acteur assommant.

— Vous avez raison, me répondit-il, il n'a encore que du talent ; le métier lui manque.

— Je lui préfère cet autre-ci, qui se démène sur les planches avec tant d'aisance et qui force mon attention, Peut-être dit-il moins juste que faisait l'autre ; peut-être laisse-t-il quelque chose à désirer sous le rapport de la distinction. Mais voyez donc comme il arpente la scène ! avec quelle exubérance de gestes il nous peint les choses ! combien son jeu.....

— Dites combien il fait d'efforts pour nous persuader qu'il joue. Mais il ne joue pas et son habileté consiste à nous leurrer. Son agitation est stérile et n'exprime rien. C'est un garçon qui n'a que du métier et point de talent.

— Pourquoi l'applaudit-on ?

— Ce n'est pas lui que l'on applaudit, c'est son aplomb. Laissez faire son camarade. Quelques années d'expérience auront suffi pour le transformer en un comédien véritable.

— Et celui-ci ?

— Dans dix ans nous le retrouverons ce qu'il

est aujourd'hui. Il s'est condamné à l'immobilité. Cabotin ! cabotin !

***

— De tout ce que vous m'apprenez, dis-je à ***, je dois conclure que le travail est nécessaire pour l'acteur, quelque soit d'ailleurs le degré de mérite où cet acteur ait su atteindre.

— N'en doutez pas, me répondit-il, et tenez pour certain que plus l'artiste a de valeur et de réputation, et plus il travaille. Chacun de ses nouveaux rôles exige de lui une recherche nouvelle et de nouvelles études; chacun des pas qu'il fait en avant le condamne à avancer encore, et l'objectif qu'il poursuit sans cesse se déplace et court devant lui dès qu'il va le toucher.

— D'où vient donc que les comédiens, et tous les artistes en général, mettent tant de soin à dissimuler la vérité sur ce point-là? Pourquoi la plupart d'entre eux laissent-ils croire au public que le talent chez eux est une

question de tempérament, une sorte de génération spontanée à laquelle ils assistent et dont ils profitent sans y avoir aidé de leurs muscles ?

— Que vous êtes enfant, reprit en souriant mon ami ***!... Ignorez-vous que les hommes estiment d'autant plus un ouvrage que celui-ci leur paraît avoir coûté moins d'efforts à l'ouvrier ? Le mot d'Alceste,

« ..... Le temps ne fait rien à l'affaire, »

si profondément judicieux pour un philosophe, est absolument dénué d'à-propos si on l'applique aux sentiments du public. En dépit des plus sages raisonnements, la foule partagera toujours l'opinion absurde d'Oronte et sera disposée à admettre comme synonymes les deux mots « labeur et impuissance ». Cela étant, pourquoi voulez-vous que l'artiste renonce de gaîté de cœur à profiter de la sottise humaine? Pourquoi détruirait-il chez ses juges une illusion dont bénéficie sa vanité? Ce serait un trop gros sacrifice : Ne l'exigez pas.

Aux impures...

(IMPRÉCATION FINALE).

O *Marco*, sais-tu pourquoi les honnêtes personnes qui sont au théâtre ne peuvent pas encore obtenir par le monde la part d'estime et de respect à laquelle elles ont droit? C'est parce que tu es leur camarade, misérable fille !

Et il en ira ainsi jusqu'au jour où, obéissant enfin à un juste sentiment de fierté, ces braves gens-là t'auront chassée de leur maison que tu souilles, et rendue étrangère à leur art que tu déshonores !

« Mais mon talent!... » dis-tu. — Tant pis pour lui.

Penses-tu d'ailleurs que tes vices ne lui fassent point de tort? Détrompe-toi. Il porte avec lui je ne sais quelle odeur qui nous prend

à la gorge... Pouah!... il sent le Lupanar!...

Porte-l'y vite, Marco, et qu'il y reste avec toi. Adieu!

LIVRE IV

ANECDOTES DE LA VIE THÉATRALE

De maître ennui n'écoutons la leçon ;
De noir souscy ne sentons le frisson.

Ballade en l'honneur de la Confrèrie des « Enfants sans souscy. »

CLÉMENT MAROT.

LIVRE IV

—

ANECDOTES DE LA VIE THÉATRALE

Costumier, s'il vous plaît!... (1).

— Je serais curieux d'apprendre, disais-je un soir à l'acteur ***, dans quel personnage et sur quel théâtre vous avez paru pour la première fois devant le public.

— L'histoire de mon premier début sur la scène, me répondit-il en souriant, ne laisse pas d'être plaisante. Vous allez en juger.

Comme tout élève du Conservatoire, je ne formais qu'un vœu, c'était de me produire en

(1) Cette anecdote et la suivante ont paru pour la première fois dans le journal l'*Artiste*.

(Voir le numéro de juin 1876.)

public, n'importe dans quelles conditions. Aussi ne pouvais-je laisser échapper l'occasion qui s'offrit à moi de monter enfin sur les planches d'un théâtre.

Beauvallet ne dédaignait pas de promener son répertoire sur les scènes de la banlieue. Il donnait notamment à Senlis des représentations assez régulières, et il y amenait volontiers avec lui quelques-uns de ses élèves pour lui donner la réplique. C'étaient de gros événements que ces excursions avec le maître. On se targuait d'une telle faveur comme d'une distinction honorifique ; on jouissait du bonheur tant souhaité de paraître sur la scène, et enfin on touchait après le spectacle un modeste cachet.

Ce fut pour prendre part à l'une de ces solennités que Beauvallet me distribua un rôle dans la tragédie de Pierre Lebrun.

Les répétitions se firent chez Beauvallet même, car il n'aimait pas à se déplacer. Elles furent peu utiles, et l'organisateur de ce spectacle compta d'avance, je dois le dire, sur un

public qui réserverait toute son attention pour le principal sujet et n'écouterait les autres qu'avec distraction.

Le grand jour arriva enfin et les deux reines rivales s'embarquèrent à l'auberge du Plat-d'étain, et firent route pour Senlis, escortées de la cour d'Angleterre, sans oublier ni le geôlier, ni le bourreau.

Je ne vous parlerai pas du voyage qui s'effectua sans incident remarquable ; ni de notre repas en descendant de voiture ; ni de la promenade que nous fîmes en commun par la ville, sous le prétexte d'admirer les monuments, mais en réalité pour nous montrer nous-mêmes aux habitants comme des personnages qui valions la peine d'être considérés de près.

L'instant suprême me trouva installé dans une loge du théâtre, débarrassé de mes vêtements de jeune Français, et fort perplexe vis-à-vis d'un paquet de hardes splendides, mi-partie soie et velours, ornementées d'or ! ! !

Ces nippes, plaisir de mes yeux, faisaient le

désespoir de mes membres. En vain je m'efforçais de découvrir les règles de la science archéologique la plus élémentaire. Ma maladresse en matière de costume ou de maquillage était extrême. Je savais scander avec quelque justesse les vers de Pierre Lebrun, mais maillots et grimage me déroutaient. Mes camarades n'étaient guère mieux éclairés que moi-même sur ces points, de sorte que mon inexpérience se compliqua de celle des autres. Abandonné à ma maladresse naturelle, j'entrai en scène dans une tenue qui laissa beaucoup à désirer.

Les habitants de Senlis virent s'avancer sous leurs yeux un lord d'Angleterre peu soucieux de sa dignité et qui rappelait par un endroit ce prince Mérovingien demeuré fameux par une mésaventure ridicule. Un cordon me pendait entre les jambes.... Que Saint-Georges me pardonne ! C'était, j'en rougis encore, c'était le noble cordon de la Jarretière qui n'avait pas trouvé la vraie place et qui flottait indécis au gré de mes mouvements. Il est vrai

que je ne soupçonnai rien, et que je débitai mon rôle avec un rare aplomb. Aussi les spectateurs ne surent-ils que penser. Les uns crurent à une mystification ou à un pari ; les autres prêtèrent une médiocre attention à cet appareil caudal qui faisait l'ornement d'un si puissant seigneur ; plusieurs, consultant les termes de l'affiche, purent croire que telle était l'habitude de représenter la pièce au Théâtre-Français.

Du reste ne me demandez ni comment je jouai, ni comment jouèrent les autres, ni si le public fut nombreux ou rare, ni quel succès obtint notre représentation. Je ne vis rien, je n'entendis rien, pas même mes propres paroles. Un cauchemar pesa quelques heures sur mon imagination. Je marchai, j'entrai, je sortîs, j'entendis des mots auxquels je répliquai machinalement par d'autres mots que ma mémoire me suggéra sans le secours de ma pensée ; tout cela au milieu d'une lumière qui me parut étrange, devant une ligne de feu qui m'éblouit,

et environné de gens dont je ne reconnus pas le visage.

Voilà dans quelles conditions je foulai pour la première fois les planches d'un théâtre. Mais ce récit demeurerait inachevé sans le suivant qui le complète.

La Tragédie rue de la Tour d'Auvergne en 185....

A quelque temps de là, un original que nous appellerons, si vous le voulez bien, du nom de Monfort, pensa me fournir une occasion pour prendre ma revanche.

Cet amateur conçut l'idée d'organiser à ses frais une représentation à la Salle lyrique, et il fit appel aux élèves du Conservatoire pour lui donner la réplique dans les principales scènes de la tragédie de *Cinna*. Le rôle de Cinna me fut confié : Monfort se réserva celui d'Auguste.

Les répétitions nous parurent un luxe inutile, et, après quelques conventions sommaires, nous nous jugeâmes en mesure d'affronter la rampe.

Cette fois le célèbre Babin en personne allait présider à notre toilette ; je possédais tout mon

sang-froid ; je brûlais d'effacer le souvenir de Senlis ; tout paraissait marcher le mieux du monde, lorsqu'un incident impossible à prévoir vînt troubler de la façon la plus désastreuse une représentation qui s'annonçait si bien.

On commençait par la grande scène de la délibération. Au lever du rideau trois sièges occupent la scène. Nous entrons, Auguste, moi, puis Maxime. Auguste s'assied avec noblesse, nous invite du geste à l'imiter, et nous prenons place à ses côtés.

L'Empereur demeura tout d'abord absorbé dans sa pensée. Mais au moment où, mettant un terme à ses réflexions, il allait prendre enfin la parole, avant qu'il eût ouvert la bouche, un chuchotement s'éleva du parterre au paradis, et s'étendit du premier au dernier rang des spectateurs.

Monfort ne se troubla pas. Il soupçonna qu'un de ses courtisans prêtait à rire, et il nous considéra l'un après l'autre avec un sans façon tout royal.

Ni sur nos vêtements, ni sur nos visages, rien ne lui parut de nature à motiver une hilarité si accentuée.

Celle-ci redoublait pourtant et tournait au délire.

Ce n'étaient plus des rires étouffés ; c'étaient des bravos, des trépignements. A n'en plus douter, nous nous trouvions tous les trois l'objet collectif d'une ovation.

Pourquoi cette ovation prématurée ? Quelques instants plus tard, à la bonne heure ! mais avant que nous n'eussions parlé ?

Ce qui nous vexait le plus, je m'en souviens encore aujourd'hui avec précision, c'était de voir que plus nous nous étonnions, et plus les rires semblaient redoubler.

Après avoir opposé à la tempête un front calme pendant une dixaine de minutes, le divin Auguste se vit réduit à la nécessité de crier de sa personne : « Au rideau ! » Puis il se retira, non sans majesté, suivi de son conseil.

Il nous fallait un éclaircissement. Ceux de la

coulisse nous dirent de regarder derrière nous.

Au beau milieu du théâtre, et sous le siége même de l'Empereur, se pavanait avec nonchalance la chatte du concierge! Sans conscience du scandale qu'elle produisait, et parfaitement insensible au tumulte dont elle était l'auteur, la malheureuse semblait prêter une médiocre attention à ce qui se passait dans la salle, et elle poussait le sans-gêne jusqu'à chercher ses puces devant tout le monde.

Voilà quel témoin indiscret s'était glissé entre les jambes du conseil privé et avait failli surprendre les secrets de l'État.

Le machiniste, que cette situation égayait, avait la malice de ne pas charger son rideau. Nous dûmes l'y contraindre pour mettre nous-mêmes un terme à la tranquillité de Minette.

Débarrassé de cette confidente incommode, Monfort rentra dans son palais, non plus en monarque, mais en homme irrité, affolé de dépit et profondément atteint dans ce qu'il regardait comme sa dignité. Chacun de nous, à

des degrés divers, se sentit blessé, mais la douleur du pauvre garçon ne connut pas de bornes et elle lui ravit tout son sang-froid. Adieu noblesse préparée avec art, maintien savamment arrangé d'avance. On ne vit plus sur ces planches que la victime émue d'une mystification.

Cependant le public n'éprouvait aucun besoin d'écarter le souvenir d'une impression joyeuse, et, pour faire moins de bruit, les rieurs n'en persistèrent pas moins à nous troubler. En vain le maître dardait-il dans la salle, entre deux hémistiches, un regard destiné à intimider la foule. Celle-ci demeurait insensible à cette pantomime, et tant d'éloquence était en pure perte. Notre gravité et notre air piteux contrastaient trop comiquement avec cette joie qui débordait de tous les cœurs, et les spectateurs se trouvaient aussi mal préparés que possible pour écouter des personnages héroïques. Avant la fin de la première tirade d'Auguste, un fou rire avait de nouveau gagné tout le monde, et notre

seconde déroute n'eut rien à envier à la première.

Auguste n'y tint pas. Il remonta dans sa loge, et, sans mot dire, se déshabilla.

Nous fîmes comme avait fait César, et, quelques instants plus tard,

> L'œil morne maintenant et la tête baissée,
> Semblant nous conformer à sa triste pensée,

nous nous éloignâmes tous de cet enfer, où l'on rit encore.

« Je plie et ne romps pas. »

(La Fontaine, *Fables*).

Ce ne sont pas toujours les plus dignes qui ravissent les faveurs de l'administration.

Pour les mériter, Monfort ne possédait aucun titre que son extrême confiance en lui-même. Mais il fit jouer tant de ressorts, et avec tant d'adresse, qu'il arracha au ministre un ordre de débuts pour l'Odéon.

Il choisit pour sa première épreuve le rôle de Rodrigue, et une charmante femme, dont je tairai le nom, débuta avec lui dans celui de Chimène.

Mais Monfort n'entendait pas débuter comme un jeune lauréat du Conservatoire à qui personne ne prend garde. Il ambitionnait un succès éclatant, quelque chose d'original et d'imprévu, qui attirât sur son nom une subite renommée.

Il convia à cette solennité non seulement tous les journalistes et gens de lettres, mais encore les personnages les plus divers : peintres, sculpteurs, musiciens, professeurs, médecins, militaires, avocats, magistrats, financiers. Ce fut un immense concours de tout ce public d'élite qui assiste aux représentations exceptionnelles.

Le rideau se leva.

On vit s'avancer sur la scène un assez beau gars et on l'écouta tout d'abord avec sympathie.

La première stance n'offensa personne, car dans l'expression de sentiments abattus rien ne pouvait choquer d'une façon trop violente. Mais, quand vinrent les élans, on commença à échanger des réflexions. Un incident acheva de rendre le public méfiant à l'égard du nouveau Rodrigue.

En s'appuyant avec douleur sur sa vieille épée qui ne venait nullement de Tolède, celui-ci mit tant de conviction dans son jeu, que le fer plia et ne se redressa pas. De sorte

que les dernières stances durent être dites avec cet accompagnement inusité.

Mais ce qui perdit tout, ce fut un mouvement oratoire trop largement exécuté et qui était appelé à couronner l'effet de la dernière strophe et à enlever la salle. Par malheur l'héroïque Castillan ne songea ni à la décoration ni aux portants ; il frappa si rudement de son épée tordue contre un mur latéral du palais, qu'il le renversa à moitié et le traversa de part en part!...

Cet exploit inopportun lâcha la bride à l'explosion et fit crouler sous des applaudissements ironiques les rêves d'avenir du pauvre *tragédien*.

L'Illustre Du Rocher.

Du Rocher jouait les traîtres, et c'était naturellement sur lui que se déchargeaient les rancunes de la salle. Mais au privilége de soulever les tempêtes il joignit celui de leur opposer un front calme, et plus d'une fois on le vit désarmer ses ennemis à force de sang-froid.

Il jouait un soir le rôle d'un chef de bandits.

Après un monologue fort long et fort assommant, ce farouche Mandrin devait appeler ses hommes à l'aide d'un coup de sifflet.

Avant la fin de la tirade, un vigoureux coup de sifflet part de la salle.

Aussitôt l'acteur qui guettait dans la coulisse sa réplique d'entrée, trompé par le bruit, se précipite à contre-temps sur la scène, suivi de tous les comparses, et il s'écrie :

« Nous voici, capitaine, que devons-nous faire? »

« Demandez cela à Monsieur, répond l'autre sans se déconcerter; c'est lui qui vous appelle! »

Et il désignait son siffleur.

Un autre soir, le même Du Rocher récitait une tirade périlleuse, où l'acteur avait prodigué les sentiments les moins naturels et les maximes les plus saugrenues.

Le pauvre comédien n'eut pas plutôt commencé que des chuchotements se firent entendre...

Il les dédaigna.

Les chuchotements se changent en murmures...

Il n'y prend pas garde.

Les murmures s'accentuent et deviennent des vociférations...

Il va toujours.

On siffle, on hurle...

Rien ne l'arrête, et il arrive tranquillement

au bout de son rouleau au milieu d'un infernal charivari.

Cependant les *gobeurs* (1) n'avaient pas pris part à cette manifestation, et ils étaient furieux de n'avoir pas entendu un seul mot.

« Recommencez ! cria une voix !

« Ne recommencez pas ! » riposta Du Rocher avec un sourire.

On sut gré à l'acteur de son aplomb, et il redit sa tirade entière au milieu d'une attention soutenue.

(1) En style de coulisses, un « gobeur » est un spectateur qui prend à la pièce un intérêt passionné.

Le Comédien photographe.

Pourquoi la plupart des comédiens, qui jouent l'emploi des traîtres, ont-ils l'humeur joviale ? Sans doute pour la raison qui fait du comique l'homme le moins amusant de la troupe.

L'illustre Du Rocher donnait raison à cet aphorisme. Il semblait composé des éléments les plus disparates : des traits farouches avec une gaîté exubérante ; les plus burlesques lazzis accompagnés d'un accent naturellement tragique ; Oreste et Scapin accouplés ensemble.

Aussi passionnément épris de la photographie que du théâtre, cet ingénieux comédien menait de front deux occupations si divergentes. Rôles et clichés s'amalgamaient dans son laboratoire, non sans amener plus d'un rapprochement original.

Tout en lavant une épreuve ou en essuyant un vase, il tenait sa brochure en face de lui, piquée au mur avec un clou, et il lisait avec force :

« Oui, oui, je le tuerai ! sa vie m'est odieuse.
» Il faut que cet homme soit sacrifié à mes
» desseins ; il faut qu'il disparaisse de ma
» route ! »

Là dessus il s'interrompait brusquement et sa physionomie s'épanouissait :

« Comme c'est venu ! » s'écriait-il avec un air de triomphe. « Parmi tous mes confrères de
» la ville, trouvez-en donc un qui en fasse
» autant ! »

« Aussi bien, » reprenait-il avec fureur,
« tous ces obstacles ne servent qu'à irriter mes
» désirs, et je sens grandir mon audace avec
» les difficultés ! »

Là-dessus son front s'obscurcissait, car il avait distingué une tache sur le nez d'une dame, et il grattait délicatement le papier avec un petit instrument.

« Quel pif! » murmurait-il avec dépit. « Qu'est-ce qui a pu produire une chose pa- » reille? Un portrait à recommencer! »

« Que tu es belle ainsi! » reprenait-il. « Je » t'aime, oui, je t'aime d'une passion insensée, » et j'ai juré que tu serais à moi! »

Et il frottait le verre avec un vieux linge pour enlever l'image défectueuse.

« Pourquoi ne m'aimerais-tu pas? » continuait-il en frottant toujours. « Est-ce de l'or » qu'il te faut! parle!... — C'est quarante » sous qu'il m'en coûtera. »

Et il ramassait quelque flacon échappé de ses mains.

Un cœur de souffleuse

(SUITE DU PRÉCÉDENT).

La compagne qu'il s'était choisie lui servait tout ensemble de cuisinière, de femme de ménage, de demoiselle de magasin, de commissionnaire, de collaboratrice et même d'épouse. Peu curieuse d'étaler sur la scène des charmes qui faisaient le bonheur exclusif de son ami, elle avait accepté les humbles fonctions de souffleuse, et elle s'acquittait de cette tâche avec la conscience qu'elle mettait à toute chose. C'était une ravissante grisette de dix-huit ans qui avait dit adieu aux estaminets du quartier latin pour se vouer à la fortune de ce gai bohémien. Pourvu qu'il la fît rire sans cesse et lui permît de chanter du matin au soir, elle était pour tous ses travaux l'auxiliaire de

la meilleure volonté. Elle plaisait moins que lui, car les femmes lui reprochaient d'être jolie et les hommes de ne l'être que pour un seul. On eût cherché longtemps avant de trouver une union aussi assortie que celle de ces deux créatures insouciantes. A tant de mérites divers, cette souffleuse joignait une qualité, la plus précieuse de toutes, c'était de souffler fort mal. Car les artistes, qui ne pouvaient fonder aucune confiance dans son secours, se voyaient forcés de savoir leurs rôles à la lettre. On peut affirmer à cette occasion qu'un habile souffleur est une peste pour un théâtre, car les artistes trouvent plus commode de travailler avec leurs oreilles qu'avec leur mémoire. Or le comédien doit considérer le souffleur non comme un guide, mais comme une manière de parachute. On ne peut méconnaître la nécessité des appareils de sauvetage ; encore convient-il d'en réserver l'usage exclusivement pour les cas extrêmes.

La sérénité d'humeur qui mettait le couple à

l'abri des soucis ordinaires de la vie de théâtre, fut pourtant troublée par un nuage. Le caractère des rôles auxquels Du Rocher se trouvait condamné, la médiocrité des talents qu'il y faisait paraître, la monotonie de son jeu, qui consistait invariablement à prendre un air féroce, tout cela n'était point de nature à inspirer au public une vive affection pour l'acteur. Aussi celui-ci devint-il au bout de peu de temps l'objet de protestations plus ou moins nettement formulées. Ces témoignages d'antipathie s'adressaient, il est vrai, autant au rôle qu'à l'interprète. D'ailleurs les comédiens qui jouent l'emploi des traîtres dans les mélodrames contractent de bonne heure l'habitude d'envisager sans émotion les plus furieuses tempêtes de la salle, et ils abritent leur amour-propre derrière une cuirasse difficile à pénétrer. C'est pour eux, en cas d'insuccès, une si commode ressource que la facilité qui leur est offerte d'en rejeter la responsabilité sur le personnage! Au lieu que l'acteur chargé d'un rôle sympathique,

s'il lui arrive d'être sifflé, n'a aucun prétexte pour donner le change à sa vanité. Aussi notre jovial empoisonneur prenait-il peu de souci de ces misères et avait-il le bon sens d'en rire. Malheureusement il n'en était pas du tout de même de sa compagne, et, autant le premier paraissait insensible aux sévérités du public, autant la seconde se contraignait avec effort pour cacher son dépit et pour maîtriser son émotion. On la voyait, durant ces heures néfastes, s'agiter fièvreusement au fond de sa boîte, froisser avec rage la brochure ouverte sous ses yeux, et, uniquement attentive aux bruits de la salle, oublier les devoirs de sa profession pour s'abandonner à ses sentiments de femme.

On jouait quelque mélodrame à grand spectacle. Le personnage du traître s'y trouvait particulièrement développé, de sorte que le pauvre Du Rocher souffrait ce soir-là plus encore que de coutume ces désagréments contre lesquels il se raidissait d'avance. Après avoir passé par

tous les degrés de la vexation, il subit enfin le dernier outrage... On ne pouvait pas nier : le coup était parti sec, strident, d'une sonorité cruelle. Toutefois les circonstances dans lesquelles s'était produite l'injure semblaient devoir en mitiger l'importance, et personne de nous ne supposa que l'amour-propre du comédien fût compromis dans cette affaire. Contrairement à son habitude, ce garçon venait de jouer d'une façon fort honorable, et c'était dans son meilleur rôle qu'il recevait un affront inusité jusqu'à ce jour. C'était donc évidemment au personnage même qu'en voulait le siffleur, et le sifflé lui-même en jugea ainsi. Mais la pauvre fille, blessée au cœur, devint folle et hors d'elle-même. Elle se retourna brusquement, et, posant ses lèvres sur l'ouverture ménagée à la boîte du souffleur du côté de la salle, elle cria à pleins poumons et de toute la force de son indignation, en s'adressant à l'insulteur :

« Crétin ! »

Le public ne soupçonna pas d'où partait la

voix. Mais entendant cette épithète, il crut naturellement que ce mot « crétin » s'adressait au personnage sifflé, et il considéra cette seconde injure comme la confirmation de la première. Il accueillit avec un tonnerre de bravos une qualification qui répondait si bien à ses sentiments.

« Imbéciles ! ! » reprit la voix avec plus de fureur.

Et les applaudissements redoublèrent.

« Canailles ! ! ! »

On trépigna avec frénésie.

« Voleurs ! ! ! ! »

L'ivresse monta au comble...

Bref cette scène burlesque menaçait de se prolonger indéfiniment sans l'intervention du régisseur qui dut employer son énergie musculaire pour arracher à sa boîte, sinon à son transport, cette gazelle changée en lionne.

Le plaisant de l'aventure, ce fut que dans la salle personne en soupçonna la vérité, et les journaux de la localité, en rendant compte le

lendemain de cette représentation, furent unanimes pour complimenter Du Rocher sur le succès extraordinaire que celui-ci avait obtenu dans son nouveau rôle, et sur l'effet saisissant qu'il avait produit au quatrième acte. « L'un des spectateurs, ajoutait l'article, ravi par la force de l'illusion théâtrale, et confondant dans une même haine le personnage et l'interprète, avait adressé à celui-ci les plus grossières invectives. Emportée par un magnifique élan d'enthousiasme, la salle entière avait récompensé par trois salves d'applaudissements l'artiste dont le jeu accompli avait été le principal auteur de cet incident. »

Mort de peur.

L'acteur Davigny n'avait pas un talent bien distingué, mais il possédait une qualité excellente : il ne perdait jamais son sang-froid en scène, même dans les circonstances les plus imprévues.

Au dernier acte d'une pièce en vogue, il devait se battre en duel avec un infâme séducteur.

Tout alla le mieux du monde jusqu'à ce moment-là. La représentation marcha à merveille, le public s'exaspéra contre le traître et ne demanda plus qu'à le voir tuer par le premier rôle, ce qui est le dernier mot du succès pour ces sortes d'ouvrages.

Ce moment étant arrivé, les adversaires s'alignent. Les témoins leur donnent à chacun un pistolet. On voit les deux bras armés s'élever graduellement et avec lenteur jusqu'au niveau

du rayon visuel. Tous les regards sont fixés sur ce point ; les cœurs palpitent, les souffles se taisent. Enfin, après une anxiété des plus dramatiques, on entend avec netteté deux petits coups secs : d'un commun accord les deux coups avaient raté!

Le mal était aisé à réparer, et il suffisait de recharger les armes.

Mais le traître avait l'habitude de mourir chaque soir du premier coup, et il s'attendait si bien à recevoir la charge en pleine poitrine, qu'il tomba de confiance et exactement comme s'il eut été atteint.

Je vous laisse à penser si les spectateurs se gênèrent pour lui offrir l'ovation qu'il méritait.

Cependant Davigny se trouvait particulièrement victime de cette maladresse, et une échauffourée si grotesque compromettait le succès final de la représentation. Le dépit lui inspira une idée assez originale et qui prouvera au moins une rare présence d'esprit de la part de son auteur.

Il s'approcha du cadavre, et le poussant du pied avec dédain : « Le lâche, s'écria-t-il non sans emphase, il est mort de peur ! »

Petites recettes pour embêter les camarades.

Glisser en scène à l'oreille de l'acteur qui parle et dont les favoris tiennent parfaitement, ces mots perfides : « Ton favori de gauche est parti ! » Le malheureux ne manquera jamais d'arracher l'autre.

*
* *

Si l'on joue *Fleur de Thé* ou la *Prise de Pékin*, nouer traîtreusement ensemble dans la coulisse deux queues appartenant à deux crânes différents.

*
* *

Si l'on est prié de tenir par intérim la brochure de conduite, souffler au domestique

qui fait les annonces : « Madame la marquise « de *** », quand c'est un vieux colonel qui va entrer.

*
* *

Imbiber d'un liquide noir, et non d'un liquide rouge, l'éponge que le jeune premier trouvera en scène à un moment donné, et qu'il pressera dans sa main avec adresse pour en tirer le sang destiné à son front.

*
* *

Pendant que la jeune première repose sur son lit de mort, avoir soin de lui chatouiller la plante des pieds dans la coulisse.

*
* *

Répondre *oui* au lieu de *non,* si la coquette vous dit : « Mon Dieu, que j'ai été mauvaise » ce soir ! »

*
* *

Regarder la duègne avec affectation quand il est question de moustaches.

*
* *

Louer devant un artiste la pièce dans laquelle il ne joue pas un beau rôle, ou critiquer devant lui la pièce dans laquelle il obtient beaucoup de succès.

*
* *

S'aviser de complimenter Rosidor sur les belles qualités dont il est orné, et ne pas souffler mot des autres, de celles dont il se targue le plus parce qu'elles lui manquent.

*
* *

Parler avec une personne de théâtre d'autre chose que d'elle-même ou de ses succès.

*
* *

Demeurer cinq minutes avec une actrice sans lui laisser entendre combien on la trouve ravissante.

*
* *

Se rappeler exactement le titre de l'ouvrage où tel acteur célèbre a paru au-dessous de lui-même, et lui jeter hardiment au nez ces mots la première fois qu'on le rencontre : « Savez-vous » dans quel rôle je vous trouve le mieux ? Mo- » quez-vous de moi si vous voulez... » — « Allez » toujours. » — Eh bien ! mon cher, c'est » dans tel rôle... » Et nommez le rôle..... Le coup portera... à moins pourtant que l'acteur ne soit absolument un sot, auquel cas il ne manquera pas de vous répondre : « Vous êtes » plus fin que les autres, vous !... »

Si vis me flere, tibi *ridendum* est...

(VARIANTE).

Aline était affectée d'une bien fâcheuse maladie. Elle ne pouvait pas s'empêcher de rire en scène, et souvent dans les endroits de la pièce où il eût fallu pleurer à chaudes larmes.

Pourvu qu'aucune circonstance étrangère ne la troublât, elle était charmante. Mais, que quelqu'un s'avisât de la moindre plaisanterie en sa présence, c'en était fait de la situation la plus dramatique. Autant valait baisser le rideau.

On jouait le *Courrier*.

L'une des scènes que l'on supprime aujourd'hui, mais que l'on représentait alors, c'était celle des adieux de Lesurques à sa famille au moment où il part pour l'échafaud.

A cet instant suprême, Julie se jetait dans les

bras de son père et elle y restait en sanglotant au milieu du silence des personnages.

Ce jeu de scène était assez difficile pour les jeunes comédiennes et peu de Julies osaient s'y livrer franchement. Le plus grand nombre d'entre elles trichaient, et se contentaient d'une douleur décente.

Aline ne fut pas de ces timorées. Au contraire, elle s'élança avec beaucoup d'âme dans les bras de Lesurques.

Par malheur elle mit un peu trop de vivacité dans ce mouvement, et son nez laboura la poitrine très-peu vêtue du condamné.

Tout en couvrant sa fille de baisers, celui-ci ne put s'empêcher de lui murmurer tout bas à l'oreille :

« Pas si fort, donc, tu me chatouilles! »

Un éclat de rire saccadé et nerveux lui prouva aussitôt que ses paroles n'avaient pas été perdues pour tout le monde. Mais le public ne voyait pas le visage de la rieuse, et, l'illusion théâtrale aidant, il prit le change sur ces mou-

vements dont il était le témoin. Plus on vit la fille se tordre dans les bras du père, plus on applaudit avec fureur, car on confondit ce désordre avec l'imitation de la douleur, et ces convulsions spasmodiques semblèrent parfaitement conformes à la violence de la scène.

Tant il y a que l'actrice obtint ce soir-là, à force de rire, un succès de larmes sur lequel personne n'avait compté.

Une répétition originale.

Je dis un soir à mon ami ***.

« Pourquoi, chéri du maître, avancé dans vos études, avoir quitté brusquement ce Conservatoire où vous mordiez si bien? »

« Ma destinée, me répondit-il, voulait qu'il en fût ainsi, et que mon premier pas dans une carrière si difficile fût marqué par une faute irréparable.

» C'est la maladie de tous les apprentis de vouloir commencer par la fin. Or un jeune homme, qui est au Conservatoire, n'a qu'un parti à prendre, c'est d'y rester, afin d'obtenir par la voie des concours des débuts officiels. En dehors de cette route tout est péril et incertitude. Je ne me rendis pas compte de cette

vérité, et, fatigué d'une théorie qui paraissait insuffisante à mon ambition, je cédai à l'exemple de l'un de mes camarades et j'entrai chez M. Larochelle pour y tenir l'emploi des jeunes premiers.

Le premier rôle qui m'échut en partage fut celui de Villefort dans *Monte-Christo*. Le lendemain matin je possédai mon rôle par cœur et Dieu sait combien je le trouvai court. Pour comble de malheur, l'acte de l'interrogatoire était coupé, de sorte que je me considérai comme une victime de l'odieuse censure, et il me sembla, cela va sans dire, que cette partie du rôle qui m'était enlevée était justement celle dans laquelle j'aurais pu me révéler de la façon la plus heureuse. N'importe, tel qu'il m'était donné, le rôle conservait une certaine importance, et, comme nous disions alors, il y avait *de quoi faire*.

Les habitudes ont changé sur les petits théâtres de la rive gauche depuis l'époque dont il est question ici, mais il faut avouer que ce n'était

point du tout par l'exactitude aux répétitions que brillaient en l'année 185... les pensionnaires de M. Larochelle. La répétition devait commencer à onze heures. A midi sonnant nous nous trouvions trois personnes sur la scène, le régisseur, le premier comique et moi. Aussi demandai-je timidement si je pouvais m'en retourner chez moi. Mais le régisseur n'était pas homme à se troubler pour si peu de chose, et il tenait absolument à établir sa mise en scène. Avec une adresse, bien nouvelle pour moi, il suppléa à tout. Il commença à ranger sur la scène, avec une conscience que j'admirai, toutes les chaises, tous les escabots et tabourets qui se trouvaient dans les coulisses, puis il les renversa, les disposa de façon à figurer des murs de clôture, des portes et fenètres, voire même des arbres et des maisons. Après quoi, la mise en état se trouvant achevée, il prit le soin de nous expliquer très-minutieusement le décor, et ce que chacun des objets par lui posés devait représenter à notre imagination. Alors, et non

sans quelque dignité, il donna le signal pour commencer la répétition. Nous n'étions toujours que nous trois pour répéter les trente-huit personnages qui composent la distribution de la pièce. Mais l'intelligence du metteur en scène semblait grandir par les obstacles et se jouer des impossibilités. Armé de sa brochure numérotée et criblée de notes, il allait et il venait continuellement de la *cour* au *jardin,* du *jardin* à la *cour,* de large en long et de long en large, car il avait entrepris la tâche burlesque de lire les rôles de tous les acteurs qui manquaient. Aussi s'évertuait-il de la façon la plus plaisante du monde à donner à chacun des personnages qu'il figurait tour à tour la couleur qu'il fallait. Tantôt il lisait la réplique d'un vieillard placé à gauche, et il prenait une voix cassée et une démarche tremblante ; mais la réplique qui suivait celle-là était celle d'un jeune homme énergique et fier, et on le voyait se redresser soudain et articuler ses paroles avec force. Véritable Protée, cet homme savait

emprunter immédiatement tous les masques, et il changeait de physionomie et d'allures avec une aisance qui constituait un talent réel. Par malheur il fallait qu'il jouât lui-même un rôle dans la pièce, et à force d'apprendre tous les rôles, il lui arrivait nécessairement de ne jamais savoir le sien.

» Les répétitions qui suivirent celle-là, sans être bien utiles, laissèrent moins de choses à désirer, et *Monte-Christo* fut joué de manière à contenter le public ordinaire de la banlieue. »

Fais les gestes ! ! !...

Par quelle suite d'aventures le marquis de La Coudraye se trouvait-il juché sur la haute chaise, l'archet du commandement à la main, et dirigeant les virtuoses du théâtre de..... en qualité de chef d'orchestre ?

Personne ne commit l'indiscrétion de s'en inquiéter, et il suffit au maëstro de se montrer un modèle de courtoisie et de gaîté pour mériter la sympathie de ses camarades.

Il offrait la mine la plus rubiconde, la bedaine la plus rebondie, la face la plus apoplectique que l'on eût su voir. Tout son grand gros corps ruisselait de santé, comme tout son esprit étincelait de vivacité et d'ardeur. C'était à la fois le plus lourd animal et l'intelligence la plus déliée ; une exquise délicatesse de sentiments sous une

enveloppe grossière ; un artiste véritable dans la peau d'un Silène.

On sait que les fonctions de chef d'orchestre dans une troupe de province ne se bornent pas à composer de la musique et à en diriger l'exécution. Il faut encore que les artistes reçoivent de leur chef d'orchestre des leçons destinées à les mettre en état de chanter.

Comme compositeur, le marquis avait fait ses preuves, et sa musique brillait aux vitrines des éditeurs parisiens longtemps avant que l'on ne l'applaudit à l'orchestre de..... Comme chef d'orchestre proprement dit, il ne manquait ni de zèle ni d'autorité, et sa verve enlevait l'apathie des musiciens placés sous ses ordres. Mais comme professeur, on ne pouvait pas le considérer comme étant à l'abri de tous reproches. Sa philosophie en matière d'enseignement allait parfois jusqu'à l'indifférence. Résigné d'avance à toutes les imperfections d'un travail trop précipité, il avait adopté pour méthode de laisser une grande liberté aux comédiens pour suivre

leurs fantaisies les plus ridicules, et il cédait avec une complaisance ironique soit aux exigences des uns, soit à la paresse des autres. Mademoiselle Sylvia s'obstinait-elle à phraser son couplet d'une façon incorrecte? M. Saint-Yon affichait-il la prétention de chanter un grand air dans quelque représentation solennelle? Le bon La Coudraye trouvait moins d'inconvénients à les laisser faire qu'à les dissuader. Cet autre lançait-il ses fausses notes avec trop d'impudence? Le facétieux marquis ne se sentait pas le courage de détruire une erreur plaisante.

Du reste il mettait son habileté à réparer devant le public une partie du mal que sa tolérance aux répétitions avait causé. C'était merveille de le voir, à la représentation, s'évertuer à retirer de l'abîme les malheureux que son insouciance y avait poussés. L'oreille au guet, le regard suspendu aux lèvres du chanteur, prêt à se porter au secours de celui-ci à la moindre alerte, on le voyait suivre avec une

passion inquiète, je ne dis pas la note, mais la physionomie, mais le moindre mouvement, mais la plus fugitive impression de celui qu'il accompagnait. Celui-ci faisait-il mine de faiblir ? Vite la voix du chanteur était dominée par les instruments. La mémoire venait-elle à manquer au chanteur ? Le mot utile lui arrivait directement de la bouche même du chef d'orchestre. La note finale montait-elle trop haut pour que la voix du chanteur pût y atteindre ? Rien n'était perdu, et la voix du chef d'orchestre achevait la phrase commencée sur la scène.

Un soir, l'accord donné, un acteur se trouble, et le voilà dans l'impuissance absolue de chanter son couplet.

« Fais les gestes ! » lui souffle La Coudraye.

Et notre maëstro d'attaquer aussitôt à la place du comédien. Il eut l'audace de chanter le couplet tout entier, depuis la première note jusqu'à la dernière, pendant que le faux chanteur s'ingénia à ouvrir et à fermer la bouche à propos, et maria du mieux qu'il put sa physio-

nomie aux paroles de l'autre. Non seulement les spectateurs ne démêlèrent rien à la supercherie, mais le couplet chanté avec art fut vivement applaudi.

Le virtuose scalpé.

Dans le nombre des amateurs indigènes qui composèrent pendant l'hiver 186... au grand théâtre de... le personnel supplémentaire de l'orchestre, on remarqua un individu dont les allures provoquèrent assez naturellement les lazzis de joyeux comédiens.

Raide et gourmé dans son frac cérémonieux, l'air pédant et sec, le visage flétri par les années, avec des cheveux d'un beau noir, ce petit homme nous apparut comme le type d'un Lovelace qui ne se résignait pas à vieillir. En sa qualité de musicien volontaire, les coulisses ni le foyer ne pouvaient guère lui être interdits et il abusa de cette faveur pour se rendre insupportable aux hommes par ses manières et ridicule

auprès des femmes par ses assiduités. Cent fois fut posée au foyer cette grave question :

« Qu'est-ce que monsieur de *** peut bien » se mettre sur le crâne pour se moquer des » gens ? »

Cette noirceur trahissait un artifice. Quel était cet artifice ? Monsieur de *** portait-il perruque ? Monsieur de *** se teignait-il les cheveux ?

Tel fut le point que notre farceur se chargea d'éclaircir.

Monsieur de *** assistait volontiers dans les coulisses à la répétition générale des ouvrages nouveaux. Sa présence y était presque toujours l'occasion de quelque désagrément pour nous, mais l'administration, en raison de la gratuité des services que Monsieur de *** rendait à l'orchestre et de la position honorable que ce bourgeois occupait dans la ville, se croyait obligée envers lui à de certains égards.

Un soir, qu'il était venu, suivant sa coutume, voltiger de portants en portants sous le pré-

texte de goûter un jour plus tôt que le public la comédie destinée à passer le lendemain, on remarqua pendant un entr'acte qu'une conversation assez animée s'était engagée entre lui et le marquis de La Coudraye. Ces messieurs arpentaient de long en large la petite partie de la scène restée libre, et ils semblaient débattre quelque question d'importance. Pour les besoins de la machination un fil pendait du cintre. Je ne saurais dire ni comment la chose se fit, ni par quelle adresse diabolique le maëstro réussit à tirer parti de cet auxiliaire. Tant il y a que le petit homme, dirigé vers ce point par la tactique de son interlocuteur, ne se trouva pas longtemps arrêté sous le fil, quand celui-ci s'enleva soudain comme par magie, et emporta triomphalement dans les airs une chevelure couleur d'ébène !

Un cri fut entendu, rauque, strident, à peine humain, et qui fit bondir tout le monde sur la scène. En même temps on vit un frac noir surmonté d'une sphère blanche, qui exécutait la

gymnastique la plus plaisante dans le dessein d'atteindre jusqu'à la chevelure et de la ressaisir au vol. Celle-ci se balançait ironiquement dans l'espace à l'extrémité du mystérieux pendule que l'œil distinguait à peine. Plus le petit homme se démenait, sautait, allongeait le bras et faisait des contorsions désordonnées, plus l'oscillation et la distance semblaient se moquer de ses efforts. On eût dit d'une amorce promenée au bout d'un fil pour agacer les enfants au temps du carnaval. Le brigadier du cintre mit un terme à cette comédie en hissant jusqu'à lui la chevelure, puis il la précipita joyeusement sur la scène, aux applaudissements de la galerie. Par un jeu cruel du sort, le propriétaire de l'objet, aveuglé par l'émotion, n'eut pas l'adresse de le recevoir lui-même, et la perruque alla tomber dans les mains de la malicieuse Aline. Or c'était particulièrement mademoiselle Aline que le vieillard obsédait depuis le commencement de la campagne. Dès que la jeune fille vit s'avancer vers elle son

adorateur sous cet aspect nouveau, sans prononcer une parole, du bout de ses petits doigts roses elle lui tendit la perruque avec grâce et elle accompagna son geste d'une révérence largement exécutée. Monsieur de *** et sa perruque ne furent pas longtemps à se dérober à nos regards, et nous nous trouvâmes à tout jamais délivrés de l'une et de l'autre.

Un bandit qui a des scrupules.

A l'emploi de seconde basse dans l'opéra, Saint-Glas joignait celui du traître dans la comédie.

C'était le plus débonnaire des criminels, et il n'avait rien d'un homme à redouter, sinon le titre officiel dont on l'avait revêtu. Son engagement théâtral le condamnait à accomplir les plus méchantes actions, mais l'aménité naturelle de son caractère ne lui permettait pas d'y mettre la conviction nécessaire, et il s'acquittait de ses fonctions avec une espèce de pudeur. On eût dit que sa principale intention était d'empêcher les spectateurs de le prendre au mot, et de le confondre avec un véritable coquin. Il avait l'air de leur dire : « Vous savez, tout cela c'est pour rire, il n'y a pas un

brin de vérité dans tout ce que je vous dis là. Je m'appelle Saint-Glas, et je suis un bon garçon ; on me connaît de reste. »

Aussi quelles mitaines ne prenait-il pas pour nous assommer toutes les fois que la nécessité l'y obligeait ! Quelles sourdines ne mettait-il pas à ses plus sanglantes invectives! Toujours préoccupé de la crainte de paraître trop brutal, on le vit poignarder son homme à l'aide d'un coup de poing, après avoir dissimulé dans sa poche l'accessoire destiné à la perpétration du forfait. Il poussa un soir la charité jusqu'à donner la comédie au public dans une circonstance assez originale.

On jouait quelque mélodrame. En sa qualité d'assassin patenté ce bon Saint-Glas venait de donner le coup mortel à une gracieuse fille qui n'en avait ressenti aucune incommodité. Mais, apercevant celle-ci qui, la main sur le cœur, exprimait sur son visage les signes d'une vive douleur, comme c'était son rôle d'agir, il oublia que sa camarade jouait la comédie, se pré-

cipita vers elle avec anxiété, et s'écria d'un accent pénétré : « Julia, est-ce que je t'ai » blessée? »

La pièce en resta là.

On conçoit qu'un traître doué de cette bienveillance était peu propre à exciter dans le public ces mouvements de haine qui sont en définitive le ressort même des mélodrames. Aussi les acteurs chargés des rôles sympathiques étaient-ils forcés de se donner beaucoup de mal pour produire auprès de lui fort peu d'effet. Comme, en raison de sa mollesse, le coquin n'inspirait que très-peu de répugnance et pas du tout de terreur, le plaisir était médiocre pour les spectateurs quand on le tuait à la fin de la pièce. Parfois même le personnage avait paru si doux que volontiers on eût demandé grâce pour lui et invoqué en sa faveur le bénéfice des circonstances atténuantes.

Tel est en effet le double écueil de ces sortes de rôles. Certains acteurs y paraissent trop clairement abominables pour qu'il nous soit

possible de les confondre un seul instant avec d'honnêtes gens; d'autres, au contraire, y mettent si peu de vigueur qu'on ne saurait les haïr avec violence. Dans l'un et dans l'autre cas l'intérêt de la pièce est détruit; mais dans le premier, c'est parce que l'interprète est allé au-delà du but, et dans le second parce qu'il est resté en deçà.

Des Excuses !... Des Excuses !...

(SUR L'AIR DES LAMPIONS.)

Dans l'un de ses meilleurs rôles, la très-gentille Eva se trompe de paroles au milieu d'un couplet. Plusieurs coups de sifflets l'avertissent cruellement que sa faute n'a pas échappé à tout le monde. La leçon était d'autant plus dure, qu'elle s'adressait à une actrice goûtée du public. Aussi le dépit de la petite Éva en fut-il extrême, et, incapable de contenir son émotion, elle laissa échapper le mot : « imbéciles ! ! ! » Bien que le son eut été un peu assourdi par un reste de pudeur, chacun entendit distinctement ces trois syllabes, et l'indignation fut unanime. On s'écria tumultueusement de toutes les parties de la salle : « A bas l'actrice ! des excuses ! le régisseur ! » En pré-

sence de cette manifestation, la coupable n'avait qu'un parti à prendre, c'était de s'humilier. Tel ne fut point pourtant celui auquel s'arrêta l'audacieuse comédienne. Mais, dès que le rideau eut été baissé, et que l'honnête Duvernois, affolé de colère et de douleur, se fut précipité vers sa pensionnaire pour lui intimer l'ordre de formuler des excuses destinées à être lues par le régisseur, celle-ci se contenta de tracer froidement sur sa carte ces simples paroles : « Mesdames et messieurs, j'ai eu le » tort de dire trop haut leur fait aux quelques » imbéciles qui se trouvent parmi vous ; j'en » demande humblement pardon à tous les » autres. » Cette boutade désarma le public, et quand l'actrice reparut sur la scène, on l'accueillit avec des bravos.

L'aveugle clairvoyant.

Manquer son entrée constitue évidemment l'une des fautes les plus graves qui se puissent commettre dans le métier de comédien. On se tromperait pourtant si on la considérait comme la plus difficile à réparer. Dans beaucoup de cas, au contraire, pourvu que l'ouvrage ne soit pas écrit en vers, et que l'acteur laissé seul en scène ne perde pas la tête, le public peut aisément prendre le change et l'illusion théâtrale ne point cesser d'être. Certains artistes, à défaut d'autres talents, possèdent celui de sauvegarder dans ces occasions, avec l'intérêt de l'ouvrage, l'amour-propre de leur camarade. Mais, je le répète, c'est principalement de présence d'esprit que l'acteur a besoin pour y réussir, et, pour en avoir manqué, l'acteur

chargé du rôle du général Bernard dans le drame de *** compromit tout à fait la situation qu'il entreprit de sauver.

On saura que ce général Bernard est aveugle et qu'il a pour serviteur et pour ami un vieux dur à cuir, son ex-compagnon d'armes, avec lequel il se dispute sans cesse et dont il ne peut se passer. Pour la première fois de sa vie, le brave Martial manque un soir à la consigne, et n'avance point à l'ordre. En vain le général, irrité de ce retard, répète-t-il sur des tons variés les paroles destinées à servir pour l'entrée de l'autre. Plongé dans une douce quiétude, celui-ci fumait nonchalamment sa cigarette au fond de sa loge.

Pendant que l'on courait avertir Martial et que celui-ci se hâtait de descendre, le général s'évertuait sur la scène à prolonger comme il pouvait son monologue. Par malheur il avait l'imagination peu féconde. Il ne sut rien inventer de plus fort que de répéter en les alternant ces deux formes de la même pensée :

« Pourquoi cet animal de Martial n'est-il pas
» ici?... Où diable cet animal de Martial peut-il
» bien être?...

» Où diable cet animal de Martial peut-il
» bien être ?... Pourquoi cet animal de Martial
» n'est-il pas ici ?... »

Ce disant, il allait et il venait comme un aveugle qu'il feignait d'être, c'est-à-dire qu'il promenait son bâton devant lui et tenait la tête parfaitement droite et immobile, non sans affecter une certaine rigidité dans le torse. Bref, rien ne manqua à l'exactitude de son imitation, et il eut présenté en effet toutes les apparences d'une personne qui n'y voyait goutte, sans la malencontreuse inspiration que je vais dire et qui gâta tout.

Troublé par cette situation dont il ne prévoyait pas l'issue, et de plus en plus embarrassé pour donner le change au public, il remonta à tâtons jusqu'au fond de la scène, puis, se tournant du côté par où l'autre devait venir, il oublia la nature de son infirmité et s'écria tout

à coup avec bonheur : « Eh! mais, je ne me
» trompe pas! c'est bien lui que j'aperçois là-
» bas dans la grande allée du jardin !... »

On ne lui demanda pas de nouveaux efforts d'improvisation oratoire, et le succès qu'il obtint avec celui-là donna au retardataire le temps d'accourir.

Les moustaches de Mlle Léontine.

C'est une grosse question pour le comédien que celle des moustaches ou de la barbe destinés tantôt à orner son visage, tantôt à compléter l'expression de sa physionomie.

Pour que l'artifice ne laisse rien à désirer, ce n'est pas assez qu'il paraisse naturel ; il doit encore adhérer solidement à la peau. On conçoit en effet combien ce serait une chose désastreuse pour l'illusion des spectateurs, si ceux-ci voyaient soudain l'acteur, échauffé par l'émotion de son jeu, finir avec un visage ras la tirade commencée avec un visage barbu.

Pour obvier à un inconvénient si grave, les comédiens usent quelquefois d'une ressource très-simple. Au lieu de coller sur leur visage des poils véritables, ils ont recours à la peinture ou au crayon lithographique.

Toutefois si ce procédé offre à l'acteur l'avantage de le rassurer contre le péril de perdre sa moustache sur la scène, il l'expose à un autre danger sur lequel je ne crois pas inopportun d'appeler son attention par un exemple.

Mademoiselle Léontine de Germiny jouait avec charme l'emploi des ingénuités. Ses talents manquaient peut-être de maturité, mais ses manières distinguées et son extrême jeunesse plaisaient au public. Du reste la chasteté de mademoiselle de Germiny était placée sous bonne garde, et la mère ne plaisantait pas sur le chapitre des convenances. Aussi personne du théâtre ne se fût-il avisé de soupçonner la blonde enfant de la moindre faiblesse, lorsqu'une circonstance inattendue vint troubler cette illusion.

Dans un entr'acte, que l'indolence des machinistes prolongeait outre mesure, on bâillait au foyer en écoutant madame de Germiny y vanter pour la dixième fois de la soirée les perfections de sa fille. Quelqu'un s'étonna de

ne pas avoir vu de la soirée mademoiselle Léontine. « Ne m'en parlez pas, dit la mère, la » pauvre enfant est là-haut qui repasse son » rôle ; elle s'est enfermée dans sa loge ; elle a » pris à peine le temps d'échanger un mot avec » moi à travers la porte. »

En ce moment on entendait la voix du second régisseur qui criait au bas de l'escalier : « En scène pour le troisième !... »

Mademoiselle Léontine levait le rideau. Au bout d'un instant on entendit le frôlement précipité d'une robe, et la jeune fille parut sur le seuil.

« Vous pouvez lever, fit-elle au régisseur, » je suis prête. »

« Je ne le pense pas, » répliqua vivement celui-ci avec une grimace indescriptible, et en parlant ainsi il la considérait avec sévérité.

Tous les regards se portèrent sur la jeune fille et un rire inextinguible s'empara de la troupe entière.

O miracle ! Pendant l'entr'acte les lèvres de

mademoiselle Léontine s'étaient spontanément décorées d'une belle paire de moustaches !

« Qu'est-ce que c'est, et de quoi faut-il » rire ? » s'écria étourdiment le jeune Gaston en entrant à son tour.

Et le miracle se trouva expliqué.

Ses moustaches avaient disparu ; elles s'étaient envolées sur les lèvres de mademoiselle Léontine ! ! !

La respectable madame de Germiny fit les plus honorables efforts pour se trouver mal. Elle y réussit imparfaitement. De guerre lasse elle prit le bon parti : avec l'aide de l'habilleuse elle se mit en devoir d'effacer les traces des études de sa fille.

« Ah ! c'est trop fort ! » murmurait-elle en frémissant de colère. Et elle avait parfaitement raison. Chacun trouva en effet que le jeune homme aurait pu y mettre un peu plus de légèreté.

« Peut-on lever ? » cria une dernière fois la voix enrouée du second régisseur.

« Minute ! » fit une voix d'homme, « monsieur Gaston n'a pas complétement refait ses » moustaches. »

« Minute ! » fit une voix de femme, « mademoiselle Léontine n'a pas achevé d'enlever » les siennes. »

ÉPILOGUE

Au Lecteur.

Ami Lecteur,

En écrivant ces pages, je me suis proposé un double objet : te plaire, d'abord ; puis, servir, dans la mesure de mes forces, les intérêts d'une classe déshéritée et que j'aime.

Si j'ai réussi à t'offrir du Théâtre une peinture aussi agréable que rigoureusement fidèle ;

Si, après m'avoir lu, tu te sens au fond du cœur plus d'admiration pour les talents des comédiens et plus d'indulgence pour leurs faiblesses ;

C'est assez. Ni toi, ni moi, personne ici n'aura tout à fait perdu son temps.

TABLE DES MATIÈRES

LIVRE I

QUESTIONS D'ART ET QUESTIONS DE MÉTIER

LIVRE II

NOTES ET PARADOXES A PROPOS DE THÉATRE

LIVRE III

TYPES ET PORTRAITS, CROQUIS D'APRÈS NATURE

LIVRE IV

ANECDOTES DE LA VIE THÉATRALE

Meulan, imp. de A. Masson.



